

Université de Montréal

**Les récits-partitions :
Imaginaire musical et écriture romanesque dans la France du XX^e siècle**

par Isabelle Perreault

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de docteur (Ph.D.)
en littératures de langue française

Septembre 2019

© Isabelle Perreault, 2019

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée

Les récits-partitions :
Imaginaire musical et écriture romanesque dans la France du XX^e siècle

présentée par :
Isabelle Perreault

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis
Président-rapporteur

Andrea Oberhuber
Directeur de recherche

Michel Duchesneau
Codirecteur de recherche

Jean-Jacques Nattiez
Membre du jury

Timothée Picard
Examineur externe

RÉSUMÉ

Au confluent de l'histoire des idées et de la poétique romanesque, cette thèse s'intéresse aux interactions textuelles multiples entre le genre romanesque et l'imaginaire musical tel qu'il s'est développé au fil du XX^e siècle. Elle examine les modalités par lesquelles une *idée* de la musique, intronisée comme paradigme d'écriture par un certain nombre de romancières et de romanciers français entre 1900 et 1980, informe la composition du roman tout en infléchissant la production du sens, qui, à l'horizon du modèle musical, devient davantage signifiante que signification. Elle appréhende également l'évolution des pratiques romanesques à la lumière des discours sur la musique tels que les réfléchissent et les intègrent les œuvres, afin de dégager les différentes manières par lesquelles le *musical*, à entendre comme les propriétés dérivées de l'objet musique, s'impose comme le *modus operandi* de l'écriture, et invite le critique à interpréter l'œuvre sur le modèle herméneutique de la partition.

Le récit-partition apparaît sur fond d'une crise de la signification et de la représentation, dont les ferments sont à chercher dans le fonctionnement sémiotique même du langage. La recherche entend montrer comment, dans l'optique de répondre à cette crise du langage et aux nombreuses répercussions qui confrontent la sémantique romanesque à une impasse, certains romanciers du XX^e siècle ont envisagé la musique comme une fiction du roman et pour le roman, puis ont façonné à partir d'elle les paramètres d'une nouvelle écriture romanesque. Hérité du *topos* romantique de la « musique absolue », qui considère l'œuvre musicale comme un pur phénomène sonore, irréductible au langage verbal et, du fait de son autoréférentialité, le modèle de l'*organon* absolu, ce paradigme d'écriture aurait permis aux écrivains du XX^e siècle d'abandonner les prémisses référentielles du genre romanesque et de penser ce dernier à l'aune de nouvelles configurations poétiques, fondées sur la résonance du sens, l'autoréflexivité du médium et une mémoire textuelle plus sensible que philosophique ou morale.

La réflexion menée dans le cadre de la thèse interroge en premier lieu les conditions épistémologiques, métaphysiques et discursives qui concourent à l'avènement d'un paradigme musical, lui-même tributaire d'un régime du sensible particulier, qui pousse des générations entières d'écrivains à se tourner vers la musique pour ravitailler une matière romanesque dès lors perçue comme lacunaire. La démonstration se décline essentiellement en quatre temps : le premier chapitre entend prendre au pied de la lettre la métaphore de la partition, de manière à montrer comment les indices paratextuels et structuraux actualisent certains procédés d'écriture qui s'inspirent de la musique ; les deuxième et troisième chapitres interrogeront les modalités de « textualisation » de la musique à travers les prismes respectifs de la création et de la réception musicales représentées dans la fiction, en s'intéressant aux figures de compositeurs et de musiciens (chap. 2), puis aux *ekphraseis* musicales et aux scènes d'écoute (chap. 3) ; enfin, c'est sur les grands mythes de la musique que débouche notre enquête, mythes antiques mais surtout wagnériens, dont la réécriture plus ou moins conforme avec la matrice d'origine permet de diffracter un rapport complexe à la modernité par une ressaisie du sens, de la temporalité narrative et du discours romanesque au miroir des récits fondateurs et du langage premier et plénier dont ils portent la mémoire.

Mots-clés : récit-partition, imaginaire musical, roman français du XX^e siècle, histoire des idées, poétique romanesque, intermédialité, rapports texte/musique, sémantique musicale, crise du roman, crise de la représentation

ABSTRACT

This dissertation strives to understand the various interactions between 20th-century fictional works and the contemporary musical imaginary that was developed and modulated throughout the century. Rooted in a dual approach – that of the history of ideas and of the poetics of the novel –, this study examines how a given *idea* of music, inducted as a writing paradigm by many French novelists between 1900 and 1980, models textual composition and becomes a means to rethink the creation of signification in narrative forms. It also traces the evolution of the French novel and its writing practices in the light of musical discourses and aesthetics as reflected by and integrated into novelistic works. To this end, the concept of “narrative score” (*récit-partition*), as a hermeneutic instrument or reading tool, is paramount in order to grasp the ways in which the *musical* – i.e. the properties derived from music as an objective or phenomenal reality – imbues the literary text and becomes the *modus operandi* of fiction writing for some French novelists.

The “narrativescore” emerged in the context of an artistic crisis – stemming from the semiotic fabric of language itself – that questioned both the ideas of representation and meaning. The present work will show how this crisis of language and consequential impasse of the novelistic genre lead some 20th-century writers to conceptualize music as a fiction *of* and *for* the novel with the purpose of fashioning a new narrative framework by remodeling the genre’s parameters.

Descending from the romantic trope of “absolute music” which considers the musical piece as an autoreferential structure comprised of pure sounds without intrinsic meaning thus irreducible to verbal speech, the idea of music as a writing paradigm allows novelists to relinquish the referential premises of the narrative genre to introduce new poetic configurations based on the resonance of meaning, the self-reflexivity of the medium and a textual memory, more engrained in the *sensible* than in the speakable (*dicible*) or the philosophical.

We will first outline the epistemological, metaphysical and discursive landscape that lead to the advent of a musical paradigm in literature, which is dependent on a specific “partition of the sensible” (Rancière); here, we will explore what motivated several generations of writers to turn to music as a way to replenish the fictional material they perceived as deficient while fulfilling their ideal of an autotelic work of art. The textual analysis that follows will be divided into four parts: in the first chapter, we will consider the *score* not as a metaphorical notion, but as an actual model; indeed, some paratextual elements and structural configurations highlight the presence of writing techniques directly inspired and shaped by *the musical*; the second and third chapters will examine the textual actualization and representation of music respectively through the lens of musical composition (*poïesis*) and musical reception (*esthesis*) by analyzing fictional composers and musicians (chap. 2), then musical *ekphraseis* and listening scenes (chap. 3); lastly, we will focus on the great musical myths – ancient myths, but mostly Wagnerian ones – whose rewriting, more or less in line with the original stories, allow the writers to renegotiate their complex relationship with modern times, by re-capturing meaning, narrative temporality and novelistic discourse through the use of these founding myths and the unitary, almost pre-adamic, language.

Keywords: narrative-score (*récit-partition*), musical imaginary, 20th-century French novel, history of ideas, poetics of the novel, intermediality, text/music relationships, semantics of music, crisis of narrative genre, crisis of representation

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des abréviations	vii
Remerciements	viii
Introduction	I
Prolégomènes	27
I. Dire la musique, « musicaliser » le langage : proposition d’archéologie	29
a. Une histoire de la musique à l’âge classique	31
<i>Sonate, que me veux-tu ?</i>	34
<i>Le chant de l’intériorité : la musique et le paysage des sentiments</i>	38
b. À la recherche d’une plénitude perdue	43
<i>Le procès du langage</i>	44
<i>Un langage qui voile et dévoile : les deux visages du sens</i>	46
c. La quête d’autonomie : de l’absolu romantique à la musique absolue	53
<i>Romantisme critique et critique du romantisme : le nœud de la crise</i>	53
<i>Comment la musique est devenue métaphysique</i>	60
<i>Postérités du romantisme : au carrefour de la musique absolue</i>	70
2. Une modernité ambivalente, ou comment la France est devenue musicienne	88
a. Le <i>ritardando</i> français : les nœuds dans la transmission	89
b. La poésie incubatrice : Baudelaire et Mallarmé	91
<i>La poésie au miroir de Wagner : l’éveil baudelairien</i>	96
<i>Du Gesamtkunstwerk à la partition : la consécration mallarméenne</i>	99
Chapitre I — Ouvertures : du roman à la partition	107
I. Penser depuis les marges : les horizons d’exécution du récit-partition	109
a. Un pacte musical ?	111
b. Poétique musicale et intermédialité	115
2. Pour une « titrologie » musicale : cinq opus à exécuter	119
a. Les titres autonomes	119
<i>Lire dans les contours de la partition : Moderato cantabile</i>	121

<i>Le travail mélodico-harmonique de la prose</i>	128
<i>Y a-t-il une sonatine dans ce texte ?</i>	133
<i>Quelque chose de cassé dans la passacaille</i>	140
<i>Que faire de ces bribes ?</i>	150
b. Les titres référentiels.....	155
<i>Wagner et le Limousin</i>	158
<i>La montée panique de la sève universelle, ou l'imaginaire stravinskien de Claude Simon</i>	164
<i>Dissonances du printemps</i>	173
<i>Aimer Schumann... « jusqu'à la folie »</i>	179
3. Dispositif préfaciel et poétique musicale : autour du récit-partition	189
a. La musique comme « art du seuil ».....	190
<i>Jizzer la langue</i>	191
<i>En lisant en préfaçant</i>	196
<i>Passage(s)</i>	201
b. Le journal intime comme note de programme : le cas des <i>Faux-monnayeurs</i>	209
<i>« Comme L'art de la fugue » : retour sur un thème critique</i>	211
<i>L'art de l'ironie : autoréflexivité du roman et forme fuguée</i>	220
Chapitre 2 — Portrait du personnage en musicien : figures et représentations	227
1. Penser le musicien au miroir de l'écriture : trois foyers méthodologiques	229
a. Les musiciens « sans entrailles » : personnages ou figures ?.....	231
b. <i>Et la musique s'est faite chair</i> : le corps du musicien comme foyer sémiotique.....	235
c. Le musicien comme référent historique et figure mythique	239
2. Vies imaginaires	242
a. Le compositeur comme <i>alter ego</i> du romancier	242
<i>Jean-Christophe, ou la musique en partage</i>	248
<i>À l'ombre de Beethoven : mythe et modernité du compositeur</i>	254
<i>Le « sacre du compositeur » : création et singularité</i>	267
<i>Écrire par-dessus l'épaule du compositeur</i>	278
b. Les émissaires de l'altérité musicale	292
<i>La musique et l'indicible</i>	293
<i>Une érotique du sens</i>	295

<i>Cartographies musicales, (ré)partition des musiciens</i>	304
<i>Prendre la musique à bras-le-corps</i>	310
<i>De fil en aiguille : de la musique au texte</i>	320
« Conversation pièces » : <i>le piano domestique de Marcel et d'Albertine</i>	324
c. Les chants du cygne du roman : la voix et la dissolution du sens	337
<i>La musique de l'intériorité : la cantatrice comme projection identitaire chez Leiris</i>	340
<i>Ravissement du musical, ou l'écriture ravie à elle-même : une mise à mort de l'écrivain</i>	345
<i>Le tombeau de la voix</i>	356
Chapitre 3 — À l'écoute des textes : expérience esthétique et écoute créatrice.....	365
1. À la recherche d'un régime d'écoute	367
2. La construction du mythe proustien : essor et limite de l' <i>ekphrasis</i> musicale	372
a. Une poétique de la partition littéraire	373
<i>Une partition pour plume et papier : composer Vinteuil</i>	374
<i>De la description musicale à la poétique de la partition</i>	378
b. De la musique des mots vers une phénoménologie de l'écoute	388
<i>La construction de la mémoire et l'œuvre retrouvée</i>	390
<i>L'adieu à la métaphysique musicale</i>	399
<i>Dissiper les brumes : vers une psychologie de la perception musicale</i>	407
c. Le devenir métaphorique de la musique	414
3. À l'ombre du modèle musical proustien : revenances de la Recherche	422
a. Roman musical ou récit-partition : la non-partition de <i>Jean-Christophe</i>	423
b. Sur les traces de Swann : écriture du désir et métaphysique musicale.....	428
<i>Une romance syncopée</i>	429
<i>La petite phrase de Duke Ellington</i>	437
<i>Au seuil de la (pro)création : l'entre-deux musical de Marguerite Duras</i>	446
c. Une musique plus vraie que tous les livres connus : mémoire involontaire et impulsion créatrice	460
<i>En situation de musique : la petite phrase sartrienne</i>	461
<i>Quand parler c'est se taire : mémoire, musique, silence</i>	478
Chapitre 4 — Mythographies musicales : ressaisir le récit au degré zéro du mythe.....	494
1. La virtualité mythique de la musique.....	498

a.	Constellations mythiques : mythe musical, mythe musicalisé	500
b.	Dieu est mort, vive Wagner !	505
2.	Fictions wagnériennes	510
a.	L'enchanteur enchanté : réécritures gracquiennes d'après le Graal	511
	<i>Lohengrin à la plage : théâtralités wagnériennes dans Un beau ténébreux</i>	516
	<i>Damnation au rédempteur ? Reprise « démoniaque » de Parsifal</i>	536
b.	À la recherche de la totalité perdue : cycles wagnériens dans les marges du siècle.....	553
	<i>Du côté de chez Proust : une métaphysique parsifalienne</i>	555
	<i>Les Blumenmädchen proustiennes : du leitmotiv à une poétique de la variance</i>	567
	<i>Exit Parsifal : bilans wagnériens de la Recherche</i>	577
	<i>Du côté de chez Robbe-Grillet : de L'or du Rhin à l'art du rien</i>	581
c.	Allusions ponctuelles : Wagner en miettes	600
	<i>Siegfried et le Limousin, l'oxymore utopique</i>	601
	<i>Il n'y a pas d'amour heureux : échos tristaniens</i>	606
3.	Orphée ou les Sirènes : proposition de synthèse	626
a.	<i>Le récit : l'espace ouvert par les Sirènes</i>	629
b.	<i>J'ai perdu mon Eurydice</i>	635
	Conclusion	640
	Bibliographie	653

LISTE DES ABRÉVIATIONS

<i>A</i>	<i>Aurélien</i> (Louis Aragon)
<i>AE</i>	<i>Angélique ou l'enchantement</i> (Alain Robbe-Grillet)
<i>AH</i>	<i>L'âge d'homme</i> (Michel Leiris)
<i>AVC</i>	<i>Alexis ou le traité du vain combat</i> (Marguerite Yourcenar)
<i>B</i>	<i>Le bavard</i> (Louis-René des Forêts)
<i>BT</i>	<i>Un beau ténébreux</i> (Julien Gracq)
<i>CA</i>	<i>Au château d'Argol</i> (Julien Gracq)
<i>DJC</i>	<i>Les derniers jours de Corinthe</i> (Alain Robbe-Grillet)
<i>EJ</i>	<i>L'écume des jours</i> (Boris Vian)
<i>FM</i>	<i>Les faux-monnayeurs</i> (André Gide)
<i>G</i>	<i>Les géorgiques</i> (Claude Simon)
<i>GMC</i>	<i>Les grands moments d'un chanteur</i> (Louis-René des Forêts)
<i>JC</i>	<i>Jean-Christophe</i> (Romain Rolland) : suivi du numéro du tome
<i>MC</i>	<i>Moderato cantabile</i> (Marguerite Duras)
<i>MM</i>	<i>La mise à mort</i> (Louis Aragon)
<i>MR</i>	<i>Le miroir qui revient</i> (Alain Robbe-Grillet)
<i>N</i>	<i>La nausée</i> (Jean-Paul Sartre)
<i>P</i>	<i>Passacaille</i> (Robert Pinget)
<i>R</i>	<i>À la recherche du temps perdu</i> (Marcel Proust) : suivi du numéro du tome
<i>SL</i>	<i>Siegfried et le Limousin</i> (Jean Giraudoux)
<i>SP</i>	<i>Le sacre du printemps</i> (Claude Simon)

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements et mon entière gratitude vont à mes directeurs de recherche, Andrea Oberhuber et Michel Duchesneau pour leurs conseils avisés, leur générosité (de commentaires, de temps, d'opportunités), leur confiance et leur soutien : Andrea pour sa généreuse présence, sa grande honnêteté, si précieuse et toujours appréciée, ses encouragements sentis et sa patience (peut-être éprouvée) devant les aspérités de mon rythme de travail ; Michel pour avoir consolidé avec patience et efficacité l'aspect musicologique de cette thèse, pour les opportunités de recherche et de rencontres, ainsi que pour avoir su ramener mon travail à sa nature scientifique quand ma prose tendait à trop s'emballer !

Je remercie également du fond du cœur Timothée Picard, pour son accueil exceptionnel lors d'un séjour de recherche, à Rennes puis à Paris en 2017, pour sa disponibilité et pour le regard éclairant porté sur mes recherches. Ses travaux furent d'une inestimable utilité et une source d'inspiration constante tout au long de mon parcours : qu'il en soit ici doublement remercié, à titre de mentor et de lecteur.

Je tiens à remercier MM. Gilles Dupuis et Jean-Jacques Nattiez pour avoir accepté avec intérêt de composer le jury de cette thèse : leur lecture patiente, leurs commentaires et leur enthousiasme pour mon travail ont ouvert des pistes de réflexions très fécondes pour la suite de mes travaux.

Il m'importe de souligner également l'importance de Michel Pierssens et de Marie-Pascale Huglo pour l'orientation qu'a prise ma réflexion et dont les suggestions, au seuil de la rédaction, n'ont eu de cesse d'orienter ma pensée. Une pensée également va à Katerine Gosselin, qui fut une interlocutrice de qualité pendant la dernière année et demi de la thèse.

Aux amis, les initiés et les externes, pourtant réunis dans leur indéfectible appui : parmi les doctorants, Adrien Rannaud, fou et brillant en chef pour les sages conseils, les encouragements, l'inspiration (tant universitaire que sportive) et les discussions porteuses comme les sessions de râlage, tout autant libératrices ; Sarah Abd El-Salam, pour les relectures, les échanges féconds, la présence et l'honnêteté inappréciable, pour les marathons *Game of Thrones* et les discussions infinies jusqu'à tard dans la nuit ; à Philippe Robichaud pour la générosité, à Paris comme à Montréal, à Marie Audran et à Laura Mainguy, les doctorantes rennaises avec qui un printemps a suffi pour voir naître une solidarité si précieuse ; un merci spécial à Catherine Blais pour sa patiente relecture et pour avoir fourni le fil d'Ariane dans ce labyrinthe administratif qu'a été, bien souvent, l'Université de Montréal ! Les non-doctorants, et non les moindres, les précieux « Pit-Pits » et leur douce folie ; William, Ariane, Gabrielle, Estelle pour

les soirées, le karaoké et tout le reste ; Marie Christine et Laurence depuis presque vingt ans, et tous les autres : merci pour votre amitié, votre présence, votre humour qui furent autant de points lumineux à l'horizon pendant ces cinq dernières années. Merci aussi à mes parents, à ma mère Monique pour m'inspirer, par sa force et sa détermination, à aller au bout des choses et à me rappeler périodiquement qu'il n'y a pas grand souci qui ne résiste à un bon repas, à une bouteille de vin et à des relations sincères !

Un merci tout spécial aux anciens, mes zélés du DI à qui je dois le plaisir des réflexions transversales ; à Mme Yolaine Tremblay, pour avoir, la première, instillé chez moi le goût de l'enseignement et permis de donner sens à ma passion pour la littérature ; à Benjamin René, pour l'initiation à tout un monde, celui des entrelacements infinis entre musique, littérature et histoire des idées, à la possibilité d'en faire les assises d'une carrière, d'une vocation.

+ + +

La rédaction de cette thèse a bénéficié du généreux soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines ; de la Faculté des études supérieures et postdoctorales et du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal ; de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) et du Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Figura. Que ces organismes soient ici remerciés.

INTRODUCTION

Sous le signe d'Orphée

Il y aurait eu, au commencement, l'impression d'une déchirure dans la trame du langage. Le sentiment d'une anomalie dans la transversale qui liait les mots et le monde en une même intelligibilité, et la fuite des choses dans les stries de la langue. Ce qui s'est d'abord donné comme l'opacification topique et historique du discours philosophique, « la conviction que [ce dernier] est incapable d'exprimer de manière adéquate l'ontologie théologique renouvelée¹ », se propage peu à peu dans les sphères contiguës du dire et du raconter jusqu'à dépouiller la littérature de ses fondements propres, et en particulier le roman. Lieu de saisie *dans* le langage de l'expérience conflictuelle de l'individu dans le monde, le roman fut également, et particulièrement depuis le XIX^e siècle, un espace de modélisation et de compréhension par lequel construire des systèmes de sens. À la charnière du XX^e siècle, la chaîne métamorphique de ses crises successives dessine la voie de sa modernité : le roman moderne, dès lors, fera de la crise du genre et du langage le ressort premier de sa (re)définition.

Mais il y aurait également eu, à l'origine, la fabrique de l'Absolu musical qui ouvre le XIX^e siècle, cette fiction primordiale façonnée par un conciliabule d'écrivains en mal de transcendance, souhaitant d'un geste fort proclamer l'avènement d'une *épistémè* poétique nouvelle, la *vraie*, celle qui se ressaisit à proportion de son devenir : « notre époque est la première époque véritable² », annonce Friedrich Schlegel dans l'*Athenaeum*, avec l'excès d'optimisme des premiers romantiques. L'assertion étonne à l'orée du siècle que l'on tient responsable de l'invention de l'histoire, et ne saurait être interprétée au pied de la lettre : ce qu'énonce ainsi le philosophe allemand tient à l'avènement d'une littérature en prise avec l'ontologie et l'origine, indissociable des modalités de son (auto)réflexivité et susceptible d'évoquer le Tout, l'Infini et l'Absolu dans une œuvre d'art toujours à venir. Que la littérature absolue précède la « musique absolue³ », et qu'au cours du siècle la seconde vienne à doubler la première sur l'échelle de

¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF / essais », 1992, p. 90.

² Friedrich Schlegel, « Fragment 56 », *L'Athenaeum*, cité in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 212.

³ On entend par « musique absolue » l'idée que la musique instrumentale « formule de façon pure et directe l'essence de la musique, justement parce qu'elle est sans concept, sans objet, sans fonction. Ce qui est décisif n'est guère qu'elle existe, mais c'est ce qu'elle vaut. La musique instrumentale – comme simple “structure” – vaut pour elle-même ; éloignée des affects et des sentiments du monde terrestre, elle “forme un monde à part”. » (Carl Dahlhaus, *L'idée de*

l'idéal esthétique, est fondamental pour l'infléchissement de la modernité : si le programme absolutiste des romantiques était initialement orienté vers l'avenir, sa permanence dans l'histoire des idées, la prolifération des espaces critiques, les multiples avatars d'œuvres *de l'avenir* et d'œuvres *à venir* qui se sont succédé pendant deux siècles sans jamais aboutir ont fini, paradoxalement, par en faire une quête compulsive de l'origine dans laquelle Orphée ne peut s'empêcher de se retourner et de perdre doublement ce pourquoi il a porté son chant à des degrés de perfection inégalés.

Des aurores jubilatoires d'une littérature qui se pense au miroir de l'Absolu à une écriture qui rejoue sans cesse la scénographie du manque, de la perte et du noyau incommunicable, cinquante ans, soixante-quinze tout au plus ont passé : si la chute paraît de courte durée, elle n'en est pas moins brutale. Plusieurs faisceaux de causes mettront en lumière les fondements de ce retranchement ; nous n'en retenons pour l'heure que l'un de ses contrecoups immédiats, à savoir le déplacement spéculatif de l'absolu du côté de la musique, dont l'intransitivité sémantique, qui la congédiait à l'âge classique au pied de la hiérarchie des arts, l'intronise désormais comme le foyer privilégié où projeter les fantasmes, les hantises et les impossibles d'une littérature se défiant de ses compétences les plus profondes.

Il s'agira donc de musique, et moins celle qui est jouée dans les salles de concert, les demeures bourgeoises ou les caves de jazz, historiquement situable et qui, comme « la poésie et l'amour [...] n'est pas faite pour qu'on en parle, [mais] pour qu'on en *fasse*⁴ », que celle qui se pense, qui se fictionnalise et qui s'écrit sans jamais n'être véritablement *là*. Une musique des idées, des ombres sur le mur de pierre que l'on idéalise dans le silence du livre, qu'on cherche à entendre dans les lignes typographiques des phrases, dans les interstices entre les caractères comme des notes et des soupirs fabulés sur une portée imaginaire ; une musique injectée de peine et de misère au texte qui entraîne pourtant l'échec de la dynamique scripturale : rien ne se perd, rien ne se crée, sauf la musique qui prend la fuite dans le mouvement de l'écriture. La musique échappe au langage, elle appartient à un régime de présentation et de signifiante irréductible au système sémiotique référentiel de la langue. On pourra certes décrire une œuvre musicale par le biais de l'approche technique ou analytique, raconter les progressions harmoniques ou l'articulation des périodes, exhumer derrière le timbre nasillard d'un solo de basson un air folklorique lithuanien ou une allusion ironique au solo du pâtre de *Tristan*, mettre en lumière les stratégies par

la musique absolue, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 1997, p. 14.) Cette conception, si elle nous paraît aujourd'hui aller de soi, est une nouveauté du XIX^e siècle. Comme le précise Dahlhaus : « Si, au XVIII^e siècle, la musique instrumentale était pour le sens commun esthétique "un bruit agréable" en-dessous du langage, la métaphysique romantique de l'art en fit un langage situé au-dessus du langage » (*Ibid.*, p. 16.)

⁴ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 1983, p. 93.

lesquelles la *Symphonie* n° 41 de Mozart négocie son appartenance à l'intérieur d'une forme-sonate ; ni la charge affective ni le *sens* de la musique ne subsisteront à la lecture de ce morceau choisi de musicographie. Comme s'en désolait en 1989 Roger Laporte, « à la lecture des longues pages consacrées à la Sonate, puis au Septuor, jamais nous ne ressentons “la joie ineffable qui semblait venir des paradis” à laquelle le Narrateur se dit appelé, jamais nous ne participons “à la fête inconnue et colorée”, mais comment pourrait-il en être autrement ! Lire *À la Recherche du Temps perdu* ce n'est pas entendre la musique de Vinteuil⁵. » L'écriture de la musique est essentiellement, inexorablement, une *écriture du désir*.

Enfin, au seuil de ce travail de recherche et de réflexion, une aporie et un aveu d'humilité : l'aporie rencontrée à perpétuité, mais invariablement ressaisie comme un défi à laquelle se sont butés, et se butent encore⁶, bon nombre d'écrivaines et d'écrivains cherchant à travailler la langue au point critique entre la vacuité et le dépassement, à explorer le roman jusque dans ses derniers retranchements ; une aporie également pour notre regard critique, qui oblige au pas-de-côté, à l'observation depuis les marges d'un objet romanesque toujours absent ou, plus exactement, présent qu'au second degré. Aborder la musique par l'oblique, dans le témoignage écrit de ses réceptions subjectives et la mémoire musicale que construisent les textes, conduit à l'inévitable ratage de la musique. On aura peut-être sourcillé devant cette dernière affirmation : n'est-ce pas plutôt périlleux de saper les fondements de l'entreprise avant même qu'elle n'ait réellement débuté ? C'est qu'il nous semble crucial, à l'orée de notre parcours, de bien circonscrire l'objet et la visée de notre recherche : ce n'est pas de musique que cette thèse s'occupe, mais des fictions, des imaginaires et des discours qu'elle façonne, des modes de saisie et d'esthésie⁷ qu'elle consolide, des pratiques et des poétiques romanesques dont elle déclenche l'invention et la rénovation. Ce sont donc ces rencontres subjectives mises en texte entre une sensibilité auctoriale (voire lectorale) située et une œuvre musicale convoquée, décrite ou narrativisée à son corps défendant que nous chercherons à déplier dans l'épaisseur du langage et des structures romanesques mises en place pour en communiquer l'expérience. Est-ce au fond incompatible avec la musique « *an sich* » ? Comme le souligne Timothée Picard à l'orée de son travail monumental de l'imaginaire musical moderne, « les discours en question ne sont pas moins instructifs, sinon sur l'œuvre elle-même, du moins sur la façon

⁵ Roger Laporte, *Écrire la musique*, cité in Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2003, p. 12.

⁶ Pensons, dans le domaine français uniquement, à Pascal Quignard, à Nancy Huston, à Jean Échenoz, à Dominique Fernandez ou à Christian Gailly, entre autres, dont les textes continuent à être hantés par une mémoire musicale.

⁷ Nous désignons par *esthésie* ce qui relève de la perception sensorielle de *stimuli* sensibles.

dont elle est perçue, et sur ce qu'elle est susceptible de suggérer et d'inspirer. Ce qui, somme toute, représente un moyen d'y accéder, de la comprendre et de la goûter, ne paraît, en soi, pas moins illusoire, et surtout, pour le chercheur, pas moins instructif que l'examen de sa vérité prétendument objective⁸. » Par ailleurs, existe-t-il une appréhension de la musique qui ne soit pas, à quelque niveau que ce soit de l'expérience (pratique, théorique, esthétique, critique), *a priori* médiatisée par le filtre du discours, même dans sa réalité la plus automatique, la plus inconsciente ? À l'ombre portée de l'*épistémè* de la musique absolue, peut-être faut-il se demander, avec Peter Szendy, si le lieu du dire de la musique se trouve réellement par-delà une paroi étanche à tout discours et si,

[e]n somme, *notre* musique absolue, *notre* musicalité pure n'est pas, comme le voudrait une lecture banale et banalisante de l'héritage du romantisme allemand, logée une fois pour toutes de l'autre côté du langage – et inaccessible à lui car ineffable. La feuille n'interdit pas le passage – ce qui ne veut pas dire qu'elle le facilite ni même qu'elle le permet ; elle ne protège ou n'enveloppe pas la pureté intacte et intouchable des cieux sonores étoilés. Elle est plutôt cette surface où toute poussée d'un côté s'accompagne – et doit s'accompagner pour commencer à croître – d'excroissances de l'autre côté. Le milieu, l'entre-deux où l'événement musical [...] peut se produire, c'est la paradoxale stéréoscopie d'un recto-verso musicopoétique⁹.

Déclarer la musique ineffable entraîne, par ricochet, une abondance discursive toujours renouvelée – on n'aura qu'à penser à la prolifération de Jankélévitch qui, en dépit du parti pris d'un *faire* musical aux dépens d'un *dire*, ne consacre pas moins d'une quinzaine d'ouvrages à la musique dont il ne cesse d'insister sur le caractère ineffable ! La production littéraire moderne, engagée dans une dynamique d'action-réaction avec la musique, semble pourtant donner raison à Szendy, l'événement musical déclenche le travail du langage qu'il force à rénover, au risque de s'accommoder de l'oblique. Or l'oblique n'est pas que fossé ou fausse balle ; il permet parfois de frôler la cible et d'en arracher au vol quelques plumes. Les marges ne sont pas que stériles, l'aporie peut être féconde, et le verso de la feuille s'imprègne nécessairement des gravats inscrits en son recto. Si jamais texte n'aura comprimé une musique authentique, il n'est pas impossible qu'il se ravitaile *in absentia* du musical.

C'est à tout le moins le pari que nous prenons.

⁸ Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération : un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2013, p. 16.

⁹ Peter Szendy, cité in Stéphane Roth et Isabelle Soraru [dir.], « La musique prise au mot », *Dire la musique. À la limite*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2012, p. 11.

Hypothèse et problématique

L'hypothèse au fondement de notre travail en est également la prémisse : il s'agit de penser, sous la double focale d'une crise de la *signification* (soutenue par une critique du langage) et d'une recherche de *signifiante* (problématisée par le modèle musical), une écriture romanesque qui, au miroir de la musique, redéfinit ses paradigmes et s'ouvre à d'autres modalités de signification. Nous le formulons au présent, car c'est dans l'expérience même de l'écriture que s'actualisent les traces sensibles de cette ressaisie, et dans l'éclairage inédit qu'apporte le musical, comme agent de reconfiguration du dispositif romanesque, que se fabrique une poétique. Dans le dos d'un canon narratif réaliste¹⁰, pris dans son acception large, qui programme encore l'horizon d'écriture et de lecture au XX^e siècle, et dans les espaces esthétiques frayés par le programme symboliste de se réapproprier ce fameux bien dérobé par l'œuvre d'art totale de Richard Wagner, la musique deviendrait l'horizon d'écriture du roman. Appréhender le roman comme un compositeur la partition deviendrait alors un puissant levier pour dévier des sillons du roman conventionnel et briser les articulations sémiotiques du verbal au profit d'une ouverture au multiple du sens. Penser le roman comme une partition ou, plus exactement, le fantasmer comme tel, et non pas transformer le roman en partition : car si la musique se dresse comme l'horizon idéal à l'aune duquel redéfinir le genre narratif, la visée et les retombées demeurent strictement romanesques, et n'opèrent que sur le terrain du langage. Catalyse au sein d'une démarche créatrice, la musique se donne comme fiction *du* roman et fiction *pour* le roman, thématique parfois, poétique la plupart du temps, mais invariablement critique.

La réflexion prend ainsi en compte les modalités par lesquelles la musique, vécue comme phénomène sonore irréductible au langage, acquiert une existence textuelle, qui serait envisagée et investie par la subjectivité et la langue de l'écrivain et de l'écrivaine, non seulement par les représentations mais aussi par le fibrage des motifs, les jeux de répétition et de variations, les tensions inchoatives d'un sens non immédiatement donné, la transposition, *mutatis mutandis*, de certains procédés ponctuels, qui fournissent autant de prises textuelles où un *sensible musical* peut discursivement se saisir. À l'évidence, cette subjectivité n'est pas étanche, elle entre en résonance avec un ensemble de discours sur la musique qui circulent à une époque donnée, et contribue en retour à transformer la musique en une fiction collective. Il est donc nécessaire de prendre acte de l'imaginaire musical que produisent et que reconduisent tout à la fois les textes du corpus choisi, à partir d'un ensemble dynamique de

¹⁰ Voir entre autres Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années 1920*, Paris, Librairie José Corti, 1966.

représentations, de fictions, de discours – critiques ou philosophiques –, de techniques, de valeurs et de mythes du musical, qui conditionnent l'idée que l'on se fait de la musique, de ses sociabilités et de sa signification, à une époque donnée.

Le XX^e siècle offre un terrain d'investigation particulièrement riche pour traquer les indices et les modes d'apparaître du musical par le biais des poétiques du roman : la concordance entre l'aboutissement du phénomène d'*absolutisation* de la musique et le grand chantier critique de la fiction, de la narration et de la forme, dont le *muthos* en crise ne sait plus répondre de l'expérience discordante du réel, pour penser dans les termes de Paul Ricœur, permet de délimiter un point de rencontre, une transversale entre les deux champs disciplinaires, par la problématique séminale du langage. À cela s'ajoutent divers traumatismes aux rejaillissements variables mais indéniables, innovations scientifiques, dans le champ de la physique comme de la psychique, en particulier la découverte de l'inconscient, avènement du cinéma et, bien évidemment, les deux Guerres mondiales, dont les effets amplifient une misologie¹¹ philosophique et poétique préexistante, et achèvent de sanctionner la « retraite générale [du sens] devant le mot¹². » Contre le langage verbal, le déplacement vers la référence musicale devient une tentative de trancher le nœud gordien du discours, pris dans la gangue d'une référentialité en crise. Parce qu'il s'organise dans une grammaire du sensible et se dérobe aux contraintes de la dénotation et de la médiation, l'idiome musical en vient à incarner à la fois l'idéal et l'impossible du langage, le modèle à investir parce qu'il exprime et construit du sens et de la cohérence par-delà les mots. Désormais incapable de dire le réel, mais ne pouvant, en contrepartie, tout à fait s'en détacher (ou, en tout cas, que temporairement) au risque de ne plus rien signifier, la littérature cherche à se ressaisir en « reprenant à la musique son bien », comme l'aurait prescrit Mallarmé, non pas, au sens où l'entend ce dernier, dans une optique de concurrencer le modèle de l'opéra wagnérien¹³, d'en combler les lacunes sur la scène de la fiction poétique, mais plutôt dans une entreprise de faire du langage le socle d'une expérience sensible et mémorielle, analogue à celle provoquée par les effets de la musique.

¹¹ Le terme « misologie », la haine de la langue, est emprunté à Gilles Philippe et à Julien Piat (*La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 15.)

¹² George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991 [1989], p. 143.

¹³ Cette fameuse injonction que l'on attribue à Mallarmé et que reprend Valéry en 1920 est souvent galvaudée : si elle figure en effet dans « Crise de vers », sous une formulation voisine, il ne s'agit pas strictement de faire « sonner » le vers comme des « abolis bibelots d'inanité sonore », mais bien de rapatrier la puissance mythique au théâtre intime de la pensée par la réverbération endogène de motifs et l'organisation des éclats de vers sur la page, de manière à faire surgir le sens. Nous approfondirons l'apport mallarméen dans les « Prolégomènes » : voir *infra*, p. 99-105.

Les quelques pages qui précèdent auront permis de le constater, notre travail entend prendre appui sur une pensée historique de la durée longue, attentive aux lignes de force qui façonnent les sensibilités, au rythme des « revenances¹⁴ » de certains discours symptomatiques d'une permanence, en basse continue, d'un régime du sensible qui trouverait en la musique son véhicule privilégié. Si l'horizon de références mobilisé par la thèse exige un regard et une pensée panoptiques, notre démarche d'analyse, en revanche, s'appuie sur la lecture fine et détaillée d'œuvres narratives. Fédérées en un échantillon emblématique de la modernité et de ses contradictions, celles-ci témoignent d'un régime musical de composition et de perception qui persiste à sillonner un XX^e siècle souvent envisagé sous l'angle de ses discontinuités. Sans pour autant nier ou gommer l'importance de ces disparités – le corpus envisagé contraint du reste à les considérer –, il s'agira de croiser une lecture longitudinale de l'histoire des idées modernes à une auscultation de l'imaginaire et de la poétique mobilisés par un ensemble de textes qui reconduisent les lieux communs de la modernité, les interrogent, les démentent. De cette confrontation perpendiculaire, pour ainsi dire, notre étude entend moins déduire des tendances hégémoniques visant à prendre la mesure d'un siècle que de rendre saillants certains échos ou effets de récurrence par lesquels se constitue, en parallèle à l'histoire de la modernité, une mémoire textuelle de la sensibilité musicale.

Variations sur le musical : sensible, signifiante, modèle, imaginaire...

Notre approche est indissociable de la notion de régime du sensible telle que l'a abondamment travaillée Jacques Rancière. En une mise à distance de l'historiographie qui tend à lire la modernité par un enchaînement de ruptures et la quête perpétuelle du nouveau, le philosophe s'intéresse aux manières d'être et d'expérience du sensible par lesquelles l'art se définit spécifiquement comme tel. Il regroupe ainsi ces régimes selon trois grands paradigmes (éthique, représentatif et esthétique) qui, s'ils sont historicisés, ne se réduisent pas à un partage entre les âges : né à la fin du XVIII^e siècle par la redistribution des valeurs artistiques, non plus évaluées à l'aune du degré de conformité à un système de conventions et à des normes du faire et du dire, mais dans l'émancipation des « puissances hétérogènes du sensible¹⁵ », le régime esthétique de l'art nous servira de socle conceptuel pour nous efforcer de penser

¹⁴ Nous reprenons le terme de « revenance » à Georges Didi-Huberman, qui lui donne le sens d'une forme dynamique de retours, de rémanences ou de persistance latentes qui (re)jaillissent de la rencontre avec une image et éclairent non seulement le présent du contemplateur, mais approfondissent la connaissance du passé à la lumière de l'ici-maintenant. (Voir Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002. Pour une application en littérature, nous renvoyons à Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.)

¹⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000, p. 41.

ce qui pourrait s'apparenter à une « manières[e] d'être sensibl[e]¹⁶ » musicale. Celle-ci doit être appréhendée comme une extension des formes et des dispositifs du sensible propres au régime esthétique ou, plus exactement, elle s'imbriquerait avec ceux-ci comme dans une structure en gigogne. Pour Rancière, la littérature, corollaire du régime esthétique, se définit avant tout par la poéticité, qui « est un état de langage, un mode spécifique d'entre-appartenance de la pensée et du langage¹⁷ » ; elle libère les « puissances sensibles cachées dans l'inexpressivité, l'indifférence ou l'immobilité [...] qui arrêtent l'histoire en la racontant, suspendent le sens en le faisant passer¹⁸ ». Nous aimerions proposer, dans le prolongement de Rancière, que l'excroissance musicale de ce mode du sensible implique une suspension volontaire du sens afin d'en retarder l'épuisement dans une signification précise. Cette suspension de la dénotation opère en quelque sorte une *epochè* dans la langue, elle interrompt pour un temps la sémiose et invite à prendre conscience de l'écart entre l'apparition sensible du mot et la signification de la phrase. Cet écart fait apparaître un ensemble de procédés compositionnels, de jeux d'associations et de *stimuli* affectifs qui génèrent de la signifiante – il faut entendre la notion de « signifiante » dans le sens que lui donne Roland Barthes, c'est-à-dire comme un sens ouvert, en mouvement, irréductible à toute fixation dénotative, référentielle ou expressive, qui « parvient à dire l'implicite sans l'articuler¹⁹ » et esquive le sens immédiatement donné par « un supplément que [l']intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé²⁰ ». Du reste, la disjonction entre le sensible et le sens ne présuppose pas la coupure définitive, elle lie et délie tout à la fois l'ordre des mots avec l'ordre de la pensée ; elle rend possible la brèche du sens qu'il incombe d'actualiser pour rendre signifiante la structure du texte par l'interruption momentanée de la sémiose au fondement de l'illusion référentielle.

Ce que nous entendons par l'idée d'un « sensible musical » se caractérise par une modalité singulière de langage qui se décline en deux axes, lesquels s'entrecroisent et s'informent mutuellement : le premier consiste en un principe d'immanence, par lequel la matière du texte redouble au plus près sa manière, et réciproquement ; le second, qui relève plutôt de la signifiante, travaille la langue de manière

¹⁶ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2002, p. 21.

¹⁷ Jacques Rancière, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 1998, p. 40.

¹⁸ Jacques Rancière, *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011, p. 31.

¹⁹ Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : Essais », 1982, p. 252.

²⁰ Roland Barthes, « Le troisième sens », in *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993, t. II, p. 868.

à rendre dynamique la « dramaturgie du sens²¹ », qui permet d'entrevoir dans le temps de l'expérience de lecture les virtualités signifiantes, affectives et polysémiques du texte. Pour autant qu'une frange de la musicologie des XIX^e et XX^e siècles ait souhaité évacuer tout contenu extramusical de l'œuvre au profit de sa pure architecture sonore, la perspective de l'auditeur et de l'amateur de musique, posture qui prédomine chez les écrivains et les écrivaines du corpus, demeure indissociable d'une expérience subjective, en prise sur les affects et la corporéité par lesquels se trament une signifiante : pour le formuler avec Barthes, dont la pensée si sensible au musical nous accompagnera tout au long de la thèse, « la signifiante musicale, d'une façon bien plus claire que la signification linguistique, est pénétrée de désir²². » Ainsi posé, il apparaît évident que ce sensible musical, ou cette signifiante, correspond moins à la véritable musique qu'il n'en prolonge les propriétés signifiantes (esthétiques et affectives) « hors d'elle-même²³ », en une sorte de musical *in abstracto* dont les implications heuristiques s'avèreront fécondes pour problématiser le frayage textuel du musical. L'élargissement de la musique vers un musical transversal, conçu comme mode d'organisation du sensible et instrument d'analyse, exige un travail de balisage préliminaire afin d'assurer à notre réflexion une rigueur conceptuelle et éviter les métaphores évasives de l'*harmonie* du texte ou le devenir-*leitmotiv* dogmatique d'une répétition²⁴. En réservant à plus tard la revue des contributions majeures qui, depuis plus d'un demi-siècle, ont contribué à encadrer l'analyse musico-littéraire d'une méthode maintes fois éprouvée, nous voudrions insister sur les récentes contributions de Verónica Estay Stange qui, proposant une modélisation sémiotique de la musicalité en tant que configuration sensible détachée de l'objet musique, soulèvent d'emblée quelques orientations méthodologiques pour l'examen d'un paradigme musical en-dehors de la musique. Les éléments mis en évidence par l'auteure se fédèrent autour de trois plans d'organisation du matériau d'expression : une configuration stratifiée dont chaque « niveau de pertinence fait intervenir un élément ou une qualité sensible particuliers²⁵ » ; un principe oppositionnel « qui repose sur la contrainte de la différenciation maximale des éléments²⁶ » et qui, par un rapport d'équilibre et de différence entre les harmoniques des

²¹ Nous reprenons l'expression à Laurent Jenny qui entend par là la propriété du sens d'une phrase à prendre corps dans l'expérience, temporelle et empirique, de la lecture, et non comme « un simple enchaînement de significations déjà réalisées. » (*La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 1990, p. 173.)

²² Roland Barthes, « Rasch », in *L'obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 276.

²³ Verónica Estay Stange, *La musique hors d'elle-même : le paradigme musical et l'art contemporain*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Musicologie », 2018, p. 15.

²⁴ Nous reviendrons un peu plus loin sur les dangers de la métaphore musicale laxiste ou impressionniste, et sur la paradoxale nécessité de la métaphore conceptuelle.

²⁵ Verónica Estay Stange, « La musicalité dans les arts : une configuration transversale du sensible », *Littérature*, n° 163 (septembre 2011), p. 40.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

notes, libèrent un effet consonant ou dissonant ; l'actualisation d'un rythme tensif, entendu comme « parcours ou comme influx de tension entre un pôle d'attaque et un pôle de résolution²⁷ ». Plus concrètement, ce schème nous permet de penser le texte dans sa dimension verticale ou paradigmatique, dans laquelle l'emploi de symboles, d'images, de références intertextuelles ou des trames narratives entrecroisées déroule la chaîne des signifiés, et tend à pluraliser le sens ; d'ordonner les reprises, les échos, les continuités et les ruptures, les ellipses et les sauts de logique selon des rapports dynamiques qui confèrent à l'ensemble l'impression d'une courbure de la structure sur elle-même ; enfin de comprendre le texte comme une expérience temporelle, affective et impliquée, fondée sur l'alternance entre des points de tension ou d'accumulation de motifs, et des foyers d'écoulement ou de cristallisation du sens. Le musical signerait peut-être, en poussant le texte « à son seuil explicite de dépassement²⁸ », la venue à sa littérature.

Mais ne brûlons pas les étapes. Nous avons jusqu'à présent défini le musical comme mode d'organisation et de saisie du sensible qui opère en tant que ressort poétique et comme interface structurale. Cet *excursus* par des considérations théoriques et, avouons-le, assez arides, identifie des stratégies pour quantifier une *impression de musical* qui accompagne la lecture de certains textes, non pas pour réduire l'expérience sensible du romanesque à son ossature formelle comme aux beaux jours du structuralisme, mais pour brouiller la dichotomie entre sens et structure, les penser en pas-de-deux, dans leur compénétration dynamique. La fable est inséparable de l'écriture qui la construit et s'en imprègne : « le sensible n'est pas dissociable du sens ou, si l'on préfère, le sens est toujours déjà sensible. L'esthétique d'une diction, d'une vision, n'est pas un ornement de la fiction mais sa façon même, sa *facture*²⁹. » Par voie de conséquence, l'intégration de représentations, de références structurantes ou d'isotopies musicales sur la scène de la fiction ou de l'énonciation participe vraisemblablement de cette fabrique du sens(ible), et recouvre une portée herméneutique indéniable, susceptible d'actualiser un imaginaire et une vision du monde par lesquels articuler, dans une optique de dialogue à la fois poétique et esthétique, le musical textuel et la musique fictionnelle.

Se dessinent ainsi les contours d'un modèle musical de composition et de compréhension du texte littéraire, dont il nous reste à insister sur l'importance de l'imaginaire qu'il met en forme et dans lequel il s'inscrit. La définition que propose Timothée Picard du « modèle musical » nous semble tout à fait

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁸ Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, op. cit., p. 18.

²⁹ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 12.

opératoire pour ramener le curseur vers les discours et les conceptions de la musique qui infléchissent les poétiques singulières des auteurs que nous nous proposons d'interroger : par « modèle musical », le chercheur entend « un moyen de faire reposer la création littéraire sur une vision du monde dont le socle esthétique, politique et métaphysique a pour dénominateur commun et pour outil herméneutique principal et suffisant la musique³⁰. » Cette définition nous intéresse dans la mesure où elle permet de penser la musique comme le vecteur privilégié d'une vision du monde et de l'expression de modalités d'être et de langage. S'il demeure strictement impossible de transcrire la musique sous forme verbale, et s'il n'est pas conseillé d'en extrapoler une interprétation psychologique, narrative ou symbolique, les œuvres musicales restent des objets historiques, appréhendées au prisme d'un bagage encyclopédique situé, tributaire de discours, de pratiques, d'une mémoire, d'une subjectivité et d'une historicité qui en conditionnent la compréhension et en construisent le sens. Réciproquement, le tissage sémantique de la musique ravitaille un imaginaire musical et médiatise les attentes et les modes de saisie du musical. Aussi pour mieux appréhender la dynamique à l'œuvre et la manière dont les romans du corpus s'imprègnent de l'imaginaire musical qu'ils font circuler et contribuent à transformer, il convient de proposer une définition de ce que nous entendrons, au cours de la thèse, par *imaginaire musical*.

Avant toute chose, il convient de préciser que l'imaginaire musical, comme l'imaginaire social dont il constitue une dérivation topique, ne doit pas être envisagé comme un bloc monolithique, mais constitue plutôt une constellation de sens, malléable, composite et habitée par les tensions et les contradictions qui traversent les débats musicologiques et, plus largement, esthétiques d'une époque. Au fondement de l'imaginaire musical réside une expérience subjective de la musique, qu'elle soit personnelle ou collective, et celle-ci se fixe et se consolide dans les discours d'écrivains et de musiciens, qui modèlent à leur tour cet imaginaire. Trois niveaux de présence permettent de le repérer à l'intérieur des textes : les occurrences thématiques, les représentations du musical et les schémas axiologiques ou mythiques, qui assurent une prise sur le réel et déplient la scène de la fiction vers un imaginaire musical plus vaste ; le calque des formes d'écriture contrapuntique et compositionnelle, mises en relief (ou non) par les références musicales, qui opèrent une jonction entre une sociologie du goût musical et les régimes du sensible qui lui sont corrélés, et les prémisses par lesquelles s'élabore une poétique musicale (ou *du musical*) ; enfin, les modes d'apparition et de perception musicalement « appareillés », qui construisent la signification et produisent un surplus de sens, expriment une sensibilité commune à l'époque et

³⁰ Timothée Picard, Article « Modèle musical (Wagner comme) » in Timothée Picard [dir.] *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles et Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2010, p. 1310.

motivent la reconstitution d'une histoire des sensibilités et des expériences subjectives de la musique remédiatisées par les écrivains. Cette composition *en feuilleté*, dont la triple sédimentation donne corps aux mythes, aux discours, aux conceptions et aux formes qui traversent le champ musical, permet de renvoyer vers un imaginaire musical commun et conjoncturel, qui fédère, organise et met en récit un ensemble de signes et de représentations afin de leur donner cohérence. Elle éclaire également le « bougé » qui s'opère entre la réalité musicale objective, historique ou phénoménologique, et sa mise en texte, par laquelle la musique s'appréhende comme un nœud de relations, de convergences et de résistances productrices de signification. Autrement dit, l'empreinte du musical se constitue invariablement au second degré³¹, et cette reconstitution, irréductible à l'expérience *réelle* de la musique, donne lieu à une *idée* du musical qui circule non seulement à l'intérieur du texte, mais se propage d'un texte à l'autre, conditionne les attentes d'écoute et d'appréhension du fait sonore et, partant, la mémoire du sensible. Il s'agira donc, tout au long de la thèse, de se montrer attentive aux opérations de déplacement entre la référence musicale « objective » et sa médiatisation textuelle, ainsi qu'au coefficient de déviation qui subsiste entre elles, à dessein de mettre en lumière « l'événement de cette différence³² », de rendre celle-ci éloquente, et d'exprimer le surplus de sens qui en émerge.

Une proposition critique : le récit-partition

Au croisement de ces notions théoriques dont nous avons cherché à rendre perceptibles les nuances et les implications esthétiques comme méthodologiques réside ce que nous proposons, par cette recherche, de définir comme le *récit-partition*. À l'origine, les hypothèses qui sous-tendaient la réflexion entendaient élaborer à partir de lui une catégorie générique qui aurait pu se subsumer sous le grand ensemble du roman, en faire le pendant musical de certains photoromans dans lesquels les images ne sont convoquées qu'*in absentia*. La pensée évoluant parfois par des détours que les prémisses initiales ne prévoient point, il s'est avéré que le récit-partition devenait autrement plus fécond lorsqu'il fonctionnait comme un

³¹ Cette affirmation écarte les rares cas de figure qui intègrent des fragments de partition ou des reproductions de portées dans le corps du texte. Bien que l'on retrouve un tel procédé à quelques reprises chez Romain Rolland, dans *Jean-Christophe*, on s'intéressera exclusivement, dans le cadre de cette thèse, aux configurations musicales *in absentia*, dont la présence (et la prégnance) se situe au niveau des médiations et des modes d'apparaître, et qui se comportent par conséquent moins comme un « dispositif texte-image » (cf. Liliane Louvel, *Texte/image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002), mais plutôt comme les marques sensibles d'un musical persistant, quoique absent.

³² Silvestra Mariniello, « Commencements », *Intermédiatités*, n° 1 (printemps 2003), p. 38.

instrument critique et comme outil heuristique, voire comme une expérience de pensée³³, que comme subdivision narrative. Ce constat nous permet en outre d'éviter le dédoublement possible de la notion déjà fort opérante de *méloforme*, élaborée comme troisième niveau d'une terminologie mise au point par Frédéric Sounac dans sa thèse de doctorat soutenue en 2003 mais qui n'a fait l'objet d'une publication qu'à la fin de 2014³⁴, et dont la contiguïté conceptuelle risquait d'atténuer les retombées critiques de notre contribution. Sounac entreprend de penser les degrés d'incorporation de la musique le long d'une échelle de « *gradation dans l'idéalité*, ou encore [de] qualité *croissante* d'utopie³⁵ » en trois paliers :

nous désignons par *logogène* le discours « positif », descriptif, historique, philosophique, éventuellement technique, que le roman tient sur la musique. Une musicalisation est ainsi *logogène* lorsqu'il y a essentiellement production d'un discours sur la musique.

[...] nous appellerons donc *mélogène* l'opération qui tend à la production de « musique verbale » par désémantisation. Une musicalisation sera dite *mélogène* lorsqu'on observe dans le texte romanesque des éléments plus ou moins évidents de dénarrativisation, et qu'il y a volonté de produire de la « musique » à partir d'un matériau verbal arraché à son fonctionnement ordinaire de signe.

Un trope *méloforme*, enfin, [...] [est] une *fiction narrative idéalement musicale*, dans lequel l'enjeu crucial est la forme. Une musicalisation est *méloforme* quand un roman, sans renoncer à rester un objet narratif, cherche à se constituer comme *organon* autonome et autocritique, à atteindre une logique formelle dont le modèle est fourni par la musique instrumentale : il y a alors, idéalement, production d'une forme musicale³⁶.

En regard de cette tripartition et des récupérations critiques auxquelles elle a donné lieu, notre objet se situe moins dans les romans en eux-mêmes qu'il ne dépend de modes de percevoir et d'être sensible, d'un regard et d'une mémoire musicalement « appareillés³⁷ » – celle des auteurs comme la nôtre –, de modalités herméneutiques qui tablent sur les assises du musical pour actualiser la circulation du sens.

³³ Nous nous situons ainsi dans un esprit assez proche des modalités de lecture et des conduites esthétiques par lesquelles chemine la réflexion de Marielle Macé, c'est-à-dire de comprendre l'interprétation du texte comme « une question d'expérience, de pratique attentionnelle, de perception, de gestualité, de rythme, d'insertion du sujet sensible dans le temps et l'espace » (Marielle Macé, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », *Acta Fabula : Littérature, histoire, théorie (Pourquoi l'interprétation ?)*, n° 14 (février 2015) [en ligne]. URL : fabula.org/lht/14/mace.html. [Texte consulté le 19 septembre 2019.] Voir également *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.)

³⁴ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque : genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014.

³⁵ *Ibid.*, p. 41. L'auteur souligne.

³⁶ *Ibid.* L'auteur souligne.

³⁷ Nous reprenons le concept d'*appareil* dans le sens que lui donne Jean-Louis Déotte, c'est-à-dire comme un dispositif technique et, plus largement, artistique qui conditionne les sensibilités et les transforme, qui met en scène et en forme le monde : « Chaque appareil, donnant son interprétation de la différence des temps, fait surgir telle ou telle temporalité qui devient son invention propre : un certain genre de fiction et donc un certain genre littéraire. » (Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes et manifestes, coll. « Lignes », 2004, p. 50.)

Que le récit-partition fonctionne à plein lorsqu'on l'invoque à partir d'un corpus méloforme, rien de plus conséquent dans la mesure où nous cherchons à montrer comment le musical permet de générer ou de faire apparaître de nouvelles configurations du sens tant au niveau de l'économie narrative qu'à celui du fonctionnement du langage. L'idée d'un substrat méloforme reste donc profondément liée au récit-partition.

La validité sémantique de l'appellation trouve un ancrage dans la *partition* en tant que lieu de rencontre entre la musique, à la fois musique *figurée* et « symbolis[é]e [par] les événements sonores qui [la] constituent » que musique « *défigur[é]e*³⁸ », et l'instance interprétative requise pour que la partition devienne musique : l'œuvre musicale, comme le texte romanesque, n'est jamais un donné, elle ne se livre jamais tout entière dans la frappe de la note sur la portée ou dans l'écoute, aussi attentive soit-elle ; elle exige qu'on y revienne, qu'on la fasse travailler, qu'on chemine avec elle. L'interprétation du texte comme l'exécution de la partition s'inscrit, en puissance et en totalité, dans les limites de sa matérialité, mais ce sens n'existe que par l'intercession d'une instance externe apte à actualiser l'œuvre, lui donner consistance et dynamisme dans l'acte temporel de sa re-création. Cette partition romanesque engage une modalisation de l'acte de lecture, une intervention sensible impliquée et à l'écoute du texte ; mais la réhabilitation du sensible à laquelle nous tenons ne revient pas à légitimer la surinterprétation ou l'appropriation à n'importe quelle fin. Ni *free jazz* ni musique de propagande : tout au plus quelques trilles qui permettent à la pensée de prendre appui sur l'oscillation pour s'ouvrir, se ressaisir et relancer la conduite critique.

Quelques mots encore sur le sème *récit* plutôt que *roman*, bien que plusieurs œuvres du corpus se rattachent sans ambivalence au genre narratif. C'est que le récit, on le sait depuis Blanchot, s'efforce de capter la lutte d'Ulysse contre les Sirènes, d'accoster en bordure de l'événement du sens, d'en laisser les dénouements non-advenus pendant que se trame, en sous-main, le travail de l'écriture : « Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais l'événement même, l'approche de cet événement³⁹ ». Écriture de l'écriture, le récit chercherait à dépasser celle-ci dans l'acte même de la scription, mais encore faut-il, pour cela, en revenir à l'écriture :

le récit a pour progresser cet *autre* temps [...], qui est le passage du chant réel au chant imaginaire, ce mouvement qui fait que le chant réel devient, peu à peu quoique aussitôt (et ce « peu à peu quoique aussitôt » est le temps même de la métamorphose), imaginaire, chant

³⁸ Éric Dufour, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2005, p. 22.

³⁹ Maurice Blanchot, « Le chant des Sirènes », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959, p. 14.

énigmatique qui est toujours à distance et qui désigne cette distance comme un espace à parcourir et le lieu où il conduit comme le point où chanter cessera d'être un leurre⁴⁰.

Récit, donc, parce qu'écrire la musique ou dans la musique implique le confinement au seuil, non pas la séquence des combats et des triomphes d'Ulysse narrés *a posteriori* mais l'*agôn* vécu au présent contre les liens qui l'attachent à l'emplanture du mât, contre les compagnons bénévolement sourds qui nouent les cordages, contre ce « chant réel, chant commun, secret, chant simple et quotidien [...] chanté irréellement par des puissances étrangères et, pour le dire, imaginaires, chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrant dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître⁴¹. » S'il est champ de tension, le récit met aussi en scène une oscillation entre le roman comme prétexte de fiction et tentation de la fuite poétique. En ce sens le récit-partition s'élabore dans les espaces liminaires du récit poétique, dans la définition que donne Jean-Yves Tadié d'un « récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets [...] : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème⁴². » Tadié insiste sur un certain nombre de composantes du récit poétique qui croisent ce que nous avons désigné plus haut par le *musical*, de sorte qu'il importe d'insister à nouveau sur la portée heuristique de la notion lorsque réinsérée dans un imaginaire musical qui l'englobe et au sein duquel elle fonctionne comme instrument herméneutique. Comme le récit poétique, en effet, on retrouve dans le récit-partition

un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message. Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes : ce qui n'implique ni n'élimine la recherche des phrases musicales ; en effet, les parallélismes sémantiques, les confrontations entre des unités de sens qui peuvent être des paysages ou des personnages, ont autant d'importance que, à l'échelle plus réduite du poème, les sonorités : les unités de mesure peuvent changer, pourvu qu'il s'agisse toujours de mesurer des séquences⁴³.

À tout prendre, il ne nous semble pas excessif de déceler en filigrane de la proposition générique de Tadié une idéalité musicale implicite, comme si le récit poétique, venu « après (ou entre) le roman et la poésie, né de leurs ruines, de leurs questions⁴⁴ », posait la condition *sine qua non* du récit-partition, en établissait les assises par lesquelles l'appréhender à la hauteur du musical : structure circulaire, composition selon deux axes sémantiques, rapport privilégié au mythe, dissolution du temps dans l'espace, autant de stratégies d'écriture engageant une mise en suspens du simulacre référentiel et que le récit-partition

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16-17.

⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

⁴² Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 7-8.

⁴³ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁴ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Librairie José Corti, 1991, p. 190.

réinvestit musicalement, auxquelles il donne une « tournure » musicale aux retombées multiples et, nous l'espérons, fécondes.

Une hypothèse subsidiaire de la présente recherche, qui soutient notre examen de l'imaginaire musical du roman, s'efforcera de mettre à l'épreuve la notion de récit-partition comme métaphore critique : non pas simple ornement du discours ou effet de rhétorique, encore moins comme une occurrence de ces approximations impressionnistes fondées sur l'homonymie de certains termes (harmonie, musicalité, *leitmotiv*) contre lesquelles les théoriciens des études musico-littéraires nous prémunissent depuis 1948 au moins⁴⁵, mais plutôt une métaphore dotée du « pouvoir de “re-décrire” la réalité⁴⁶ » que lui confère Paul Ricœur. Naturellement le modèle de la partition ne correspond pas littéralement à l'acte de lecture, mais il permet d'organiser l'interprétation, d'actualiser le dynamisme du geste critique comme l'opération de déchiffrement ainsi mis en évidence et d'embrayer le frayage du sens.

Généalogies critiques

Cette thèse est redevable à un nombre important de travaux qui ont croisé, dans les trente ou quarante dernières années, la réflexion intersémiotique avec l'étude des filiations et des imaginaires musicaux ; les acquis attribuables à ces prédécesseurs, s'ils ont servi de socle éprouvé à partir duquel développer notre pensée, doivent être envisagés à la fois comme des interlocuteurs ou des compagnons de route tout au long de notre itinéraire critique. Le champ d'expertise musico-littéraire est vaste, prolifique et souvent frayé de nouvelles lectures : aussi opterons-nous pour un état sélectif de la question, dont les filiations dégagées permettront de mieux rattacher notre étude dans un prolongement intellectuel, et de faire saillir les nouveautés que nous cherchons à penser.

⁴⁵ Ainsi Calvin S. Brown dans le premier ouvrage consacré aux études musico-littéraires : « *There are certain words which must be carefully watched in any discussion of this nature, and harmony is one of them. The word has a long and honorable history as it is sometimes applied to poetry, and if this sense be clearly understood there can be no harm in referring to the “harmony” or “harmonies” of a poet's versification. The great danger lies in the ease with which unconscious puns are made: if poems can be said to have harmony and the same statement can be made about musical compositions, there is more than a remote danger of uncritically jumping to the conclusion that poetry and music have harmony as one of their common attribute. The fact is that when we speak of harmony in poetry we refer only to general pleasantness of sound, whereas when we apply the term musically we refer to the pitch-relationship of simultaneously produced tones.* » (*Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Hanovre, University press of New England, 1987 [1948], p. 39.)

⁴⁶ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », p. 10.

Les premières tentatives de circonscrire les interactions possibles entre musique et littérature de Calvin S. Brown⁴⁷, puis, dans son sillage, de Stephen P. Scher⁴⁸, ont permis d'établir l'encadrement nécessaire autour d'un lexique musical fréquemment galvaudé, ainsi que de procéder à une compartimentation des modes de rencontre entre la musique et la littérature⁴⁹, dont les divisions *a priori* disciplinaires sous-tendent encore plusieurs instruments conceptuels plus récents. Par exemple, lorsque Françoise Escal distingue de la « musique comme imaginaire de la littérature » la « littérature comme imaginaire de la musique⁵⁰ », ce sont les mêmes clivages qui organisent le champ méthodologique entre d'un côté les musicologues et, de l'autre, les littéraires-musicologues : littéraires-musicologues, car comme n'ont eu de cesse de souligner les pionniers de la démarche « interartistique » comme leurs successeurs théoriciens des années 1980 et 1990, un certain degré de connaissance théorique et un bagage minimal de solfège sont exigés pour que la démonstration puisse être convaincante. Les précis de méthodologie et de synthèse proposés par Isabelle Piette⁵¹ (1987), Jean-Louis Cupers⁵² (1988), Françoise Escal (1990) et Jean-Louis Backès⁵³ (1994) ont réaffirmé la pertinence du principe analogique comme outil primordial de conceptualisation dans la démarche de comparaison dans la mesure où, d'une part, la modélisation analogique ou métaphorique sérieuse aménage une zone de médiation et de recoupement entre deux régimes sémiotiques hétérogènes sans occulter leurs écarts fondamentaux ou carrément replier l'un sur l'autre en affirmant : « Ce roman est une fugue ! » D'autre part, l'opération métaphorique suppose par définition un partage entre la similarité des éléments impliqués et la mise en évidence corollaire, parfois renouvelée par la collision, de leurs différences, lesquelles participent également de la construction du sens : ce roman reprend, par des moyens littéraires, les modes de composition de la fugue, ce qui lui confère *n* effets rythmiques et dynamiques textuels *qui le rapprochent* de la fugue, qui « crée[nt] un effet de *fugato*⁵⁴. » Comme le résume Jean-Louis Cupers,

⁴⁷ Calvin S Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, *op cit.*

⁴⁸ Entre autres « *How meaningful Is "Musical" in Literary Criticism?* », *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. XXI, 1972, p. 52-56 ; « *Literature and Music* », in Jean-Pierre Barricelli et Joseph Gibaldi [dir.], *Interrelations of Literature*, New York, The Modern Language Association of America, 1982, p. 225-250.

⁴⁹ Essentiellement : 1. l'étude des collaborations entre musique et littérature, dans le cas d'opéras ou de musique vocale plus largement ; 2. l'influence de la littérature sur la musique, par exemple dans le cas de la musique à programme ; 3. l'influence de la musique sur la littérature.

⁵⁰ Françoise Escal, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Musicologie », 1990.

⁵¹ Isabelle Piette, *Littérature et musique : contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur, Presses Universitaires de Namur, coll. « Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres », 1987.

⁵² Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate, ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Facultés universitaires de Saint-Louis, coll. « Travaux et recherches », 1988.

⁵³ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature : essai de poésie comparée*, Paris, PUF, 1994.

⁵⁴ Françoise Escal, *Contrepoints, op. cit.*, p. 174.

[i] ne s'agit donc non de loger, comme à l'avance, une structure dissemblable à l'intérieur d'un modèle préconçu, comme si cela allait de soi, mais au contraire de créer de toutes pièces une analogie de comportement et de fonctionnement. L'erreur commune consiste à ne pas voir que, même là où l'écrivain, consciemment ou inconsciemment, (re)constitue, à l'intérieur de son art propre, des modules formels plus ou moins semblables à ceux de l'art frère inspirateur, il y a métaphore. La fugue étant une fois pour toutes une forme musicale, non une forme littéraire, il y a donc toujours, de toute évidence, mouvement métaphorique, même dans la transposition authentique où les traces inspiratrices sont visibles⁵⁵.

La réhabilitation de l'opération métaphorique a ouvert la voie à la proposition théorique de Frédérique Arroyas⁵⁶, qui déplace le foyer de l'interprétation vers les théories de la réception et fait reposer sur l'acte de lecture la présence effective dans un texte de stratégies musicales variées. Aucun texte, *stricto sensu*, n'est proprement musical. C'est pourquoi Arroyas insiste sur le geste interprétatif dans la construction d'une « interface ou une zone franche⁵⁷ » à partir de « traces concrètes et des évidences discursives⁵⁸ », qu'il revient au lecteur de mettre en lumière puis d'organiser de manière à rendre signifiante la présence de modes de structuration propres à la musique. À l'évidence, un certain nombre d'indices perceptibles au niveau immanent du texte – dans la mesure où celui-ci peut se dégager de l'expérience subjective de réception –, ou la considération de certaines déclarations autoriales sont minimalement nécessaires pour cautionner la démonstration et éviter la surinterprétation, mais la fonctionnalité du modèle musical repose avant tout sur une actualisation dynamique par un lecteur qui, conditionné par un bagage culturel et une sensibilité propre, opère certains choix interprétatifs à l'effet de privilégier une lecture musicale.

La méthodologie défendue par Arroyas nous paraît particulièrement opérante pour mettre en application le concept du « récit-partition ». Ce dernier, saisi comme point de départ au décodage de virtualités chiffrées auxquelles le lecteur vient donner consistance et cohérence, dépend du travail expressif et dynamique d'un interprète qui, tendu vers le texte mais en prise sur sa sensibilité, expose le sens en train de se construire. Cette approche nous permet en outre de réintégrer la sensibilité inhérente au geste critique sans toutefois faire éclater les garde-fous de la rigueur intellectuelle et d'un souci théorique. En ce sens, elle met à la disposition du chercheur un mode d'emploi efficace dont l'application permet d'éclairer la forme d'un texte par celle d'une œuvre musicale. C'est ici que les travaux d'Arroyas rencontrent leurs limites interprétatives : si elle spécifie que « [l']analogie musico-littéraire n'est pas une fin en soi, elle a le but non seulement d'établir un lien interartiel mais de montrer que l'œuvre lue à la

⁵⁵ Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate*, op. cit., p. 77-78.

⁵⁶ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2001, p. 102.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

lumière du modèle musical sera mieux comprise⁵⁹ », elle ne se soustrait pas à l'illusion structurale voulant que la forme d'un texte, les découpes qu'il rend possible et la réduction à un schéma articulatoire, en expliquent la signification alors qu'en réalité, ils reformulent de manière technique un savoir éprouvé empiriquement par le lecteur. Que des effets de lecture étoffés par des stratégies comparatistes et analogiques découvrent chez André Gide ou Robert Pinget certaines correspondances formelles avec une œuvre de Bach ne nous renseigne pas sur la fonction esthétique d'une telle construction dans un contexte romanesque, pas plus qu'elle n'éclaire sur les motifs qui poussent à écrire sous le signe de Bach plutôt que sous celui de Beethoven ou de Duke Ellington, par exemple. La réduction *a minima* du niveau poïétique⁶⁰ et la mise à l'écart de présences musicales thématique et symbolique dans le roman semblent trahir la persistance de ce que Jean-Louis Pautrot pressent, en-deçà des modèles analogiques soi-disant conscients des disparités sémiotiques, le « mythe de l'identité, de l'un voulant faire le même que l'autre, qui n'apparaît pas, même pour un Mallarmé, comme la seule dynamique "musicale" de l'écriture⁶¹. » En repliant le texte littéraire sur les structures et les unités syntaxiques qui le composent, l'interprétation perd de vue le propre signifiant du langage sans parvenir non plus à l'isomorphie musicale ni à évoquer les effets sensibles et affectifs de la musique.

C'est pourquoi l'approche formelle ne doit pas seulement s'envisager comme finalité de l'analyse, mais servir de levier herméneutique introduit dans une démarche plus globale, qui cherche à penser l'articulation entre un rapport au langage et à l'écriture romanesque, et une expérience sensible de la musique comme fait artistique et ferment d'un imaginaire singulier. Au demeurant, ce semble être le virage majoritairement adopté par la critique depuis les quinze dernières années : le recentrement sur les inflexions fictionnelles, philosophiques et politiques mobilisées par l'objet musique permet de réinscrire ce dernier au sein des cercles concentriques de discours afférents, d'*habitus* de création, de réception et de consommation, ainsi que des implications axiologiques qu'il déploie et qui lui donnent forme. Cet axe de réflexion, s'il fait souvent l'économie d'analyses formelles exhaustives et préfère convoquer quelques

⁵⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁰ Arroyas reprend la terminologie tripartite développée par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez : le niveau poïétique renvoie au niveau de la *création*, c'est-à-dire « tout ce qui conduit de la conception à la réalisation de l'œuvre musicale : les conditions philosophiques, sociologiques, psychologiques, historiques, esthétiques, matérielles, qui motivent ou conditionnent le créateur jusqu'à ce que l'œuvre soit considérée comme achevée » tandis que le niveau esthétique couvre plutôt la dimension de réception, « [l]a jouissance, la contemplation ou la lecture de l'œuvre, ainsi que les approches scientifiques et analytiques » (Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 52.) Le niveau neutre désigne l'œuvre telle qu'elle se présente objectivement.

⁶¹ Jean-Louis Pautrot, *La musique oubliée* : La Nausée, L'écume des jours, À la Recherche du temps perdu, Moderato cantabile, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1994, p. 15.

éléments ponctuels, évalués au cas par cas, croise la connaissance historique de la vie musicale d'une époque, entendue dans son sens le plus inclusif, et l'exploration d'imaginaires d'auteurs de manière à dégager des préceptes esthétiques symptomatiques d'un être-au-monde, de l'art poétique d'une époque, d'une philosophie de l'histoire. L'ouvrage de Hoa Hoï Vuong⁶², paru en 2003, participe de cette réorientation critique tout en illustrant un cas exemplaire d'articulation entre discours sur la musique et poétique romanesque : en prenant comme point de départ la description d'œuvres musicales chez Proust, Joyce et Mann, il observe comment le roman procède peu à peu à une musicalisation de la langue jusqu'à l'apothéose joycien de la réécriture du chant XII de l'*Odyssée* dans *Ulysse*, le passage choral qui reprend le passage des Sirènes.

Les études qui s'inscrivent dans cette ornière sont nombreuses, exponentielles si l'on essaie de cataloguer les travaux consacrés à la musique chez un auteur particulier, chez Proust au premier chef. Nous relevons néanmoins – peut-être est-ce un effet collatéral de structures institutionnelles – l'adoption quasi systématisée d'une perspective pan-européenne, même pan-occidentale, comme si les transversales tracées entre la musique et la littérature entraînaient la duplication des comparatismes : sans nier l'évidence de la circulation des idées et l'entre-influence des œuvres qui résistent, depuis le XX^e siècle, moins que jamais aux frontières, il semble qu'un examen de la manière dont la musique travaille une langue, une tradition romanesque « en vase clos » n'a pas été assez approfondi, et pourrait clarifier certains angles morts des études qui optent pour une approche synchronique sans s'appesantir sur les distinctions nationales. Nous pensons entre autres à l'excellent ouvrage susmentionné de Frédéric Sounac, qui poursuit les manifestations de « “l'inconscient musical” [des] premiers romantiques⁶³ », retourné en un « inconscient romantique » du méloforme chez Marcel Proust, André Gide, Thomas Mann et Hermann Hesse, mais qui n'échappe pas à la tentation du brouillage culturel. Il n'est nullement notre intention de remettre en cause le choix du territoire franco-allemand couvert – nous concédons qu'il s'impose –, plutôt la généalogie sans hiatus, le *Zeitgeist* monolithique qui s'en dégagent : que le fantasme romantique du Roman resurgisse en France à la fin du XIX^e siècle sous l'effet d'une seconde vague de traductions des poètes de *L'Athenaeum*, nous adhérons à cette lecture. En revanche, l'hypothèse d'un sursaut intempestif du romantisme outre-Rhin au bout d'un siècle d'indifférence, et en dépit des intercesseurs d'importance que furent E.T.A. Hoffmann et Hugo von Hofmannsthal, nous paraît moins tenable, ne serait-ce qu'à cause de l'accès direct aux textes originaux, sans intermédiaire traducteur qui

⁶² Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce, op. cit.*

⁶³ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque, op. cit.*, p. 49.

en infléchirait le sens, et les motifs convoqués en introduction par Sounac pour justifier une telle lecture (essentiellement, la fascination romantique pour l'Allemagne, dont Mme de Staël incarne un jalon séminal quoique « problématique⁶⁴ », et la francophilie telle qu'elle s'observe notamment chez Thomas Mann) s'estompent plus souvent qu'autrement au fil de l'ouvrage.

Nos réserves au regard de la monographie de Sounac débouchent vers un second *topos* des études comparées, que nous estimons digne d'être examiné dans une optique restreinte au domaine français : la constitution d'un imaginaire géopolitique et linguistique au sein duquel les cultures françaises, latines plus largement, et germaniques s'élaborent comme les images-miroirs les unes des autres, en relation de complémentarité et de rivalité. Les travaux de Timothée Picard ont bien montré comment ces questions croisent les enjeux qui traversent l'imaginaire musical des XIX^e et XX^e siècles, cristallisées autour du modèle et des discours wagnériens (et, plus largement, de la figure de Wagner instrumentalisée en « cas »)⁶⁵, puis dans la récurrence du schème « âge d'or / décadence / régénération » comme récit fondateur des rapports entre musique et langage. L'attention portée par Picard aux discours, toutes disciplines confondues, sur le sens de la musique et les valeurs qui lui sont attribuées a pu mettre en lumière que l'imaginaire musical européen distribue les identités esthétiques franco-allemandes, placées sous le signe du *logos* et du *mythos* : d'un côté le discours raisonné, l'art de la conversation, « la pensée rationnelle, analytique et discursive, la précision du sens, la conscience historique et politique » associés à un esprit français « [p]orté par une dynamique progressiste », mais accusé de « dépoétiser l'existence », et de l'autre, le fonds culturel germanique dépositaire d'un « langage premier, polysémique, suggestif, mettant en œuvre l'intuition et l'imagination, et créant un effet de religiosité, [qui serait] considéré[e] comme le réservoir de ces structures archétypales et mythiques qui ne cessent d'alimenter l'inconscient collectif et permettent de cimenter en profondeur une communauté immémoriale⁶⁶. » Cette partition décline un ensemble de couples antinomiques que nous aurons l'occasion de reprendre dans le corps de la thèse ; elle engage plus fondamentalement l'archétype de la nation musicienne et celui de la nation rhétorique, et paraît recouvrir une dimension beaucoup plus problématique dans le contexte d'une crise du langage telle que nous l'avons circonscrite ci-haut, et d'un fantasme, bientôt vécu comme nécessité, de sortir du verbal par les moyens du verbal. Nous souhaitons ainsi recentrer la question du modèle

⁶⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁵ Timothée Picard, *L'art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2006 ; *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « *Interférences* », 2006.

⁶⁶ Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération, op. cit.*, p. 841-842.

musical de l'écriture romanesque autour de la question du langage, et plus particulièrement d'un imaginaire de la langue qui assimile au français l'ordre du *logos* et ferait d'elle une langue sans style et sans art⁶⁷, qui paraît creuser le travail de sape de la crise du langage jusqu'aux fondements élémentaires de la littérature française.

Pour être exacte, il existe quelques ouvrages qui traitent spécifiquement de la question des liens entre musique et roman français au XX^e siècle : nous pensons entre autres à l'ouvrage de Jean-Louis Pautrot déjà convoqué, qui sonde les liens privilégiés qu'entretiennent Proust, Sartre, Vian et Duras avec la musique qu'il aborde du point de vue thématique et dans une perspective psychanalytique, ou encore à la thèse d'Eric Prieto, publiée en 2002⁶⁸, qui s'efforce de penser, à partir du modernisme anglo-saxon et de l'héritage mallarméen, trois différentes manières de musicaliser la fiction (formaliste, expressif et essentialiste) chez trois romanciers de la seconde moitié du XX^e siècle (Robert Pinget, Michel Leiris et Samuel Beckett). Si leurs réflexions ont alimenté notre pensée, elles n'abordent la problématique du langage que de manière oblique, par le biais de leurs préoccupations spécifiques. Par ailleurs, l'un comme l'autre s'en tient soit strictement à une étude « thématique », soit à une lecture structurale, sans laisser suffisamment se compénétrer les deux dimensions. Par l'articulation des deux modes de présence du musical dans le roman français, et forte de la perspective intermédiaire qui, curieusement, est rarement convoquée comme modalité de mise en valeur de la musique dans le texte, nous souhaitons combler certains angles morts de l'édifice musico-littéraire en insistant sur la perception nécessairement appareillée de ce type de lecture.

Principalement développée dans les pays germaniques et en Amérique du Nord, plus spécifiquement au Québec, l'intermédialité nous permettra de penser la position de « l'être-entre » (*inter-esse*⁶⁹) de façon fructueuse et dynamique : l'*interesse* suppose une présence, une sensibilité située qui donne forme et sens aux événements, aux interférences qui adviennent entre deux modalités d'expression. Il s'agit en somme de « *produi[re] de la présence*⁷⁰ », laquelle engendre forcément des

⁶⁷ Gilles Philippe et à Julien Piat, *La langue littéraire, op. cit.*, p. 13-15.

⁶⁸ Eric Prieto, *Listening in: Music, Mind and the Modernist Narrative*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2002.

⁶⁹ Henk Oosterling reprend le terme à Heidegger pour élargir son application aux productions artistiques qui confrontent plusieurs médias ou médiations : « “*Inter-esse means: being with and between the things, being in-between [...]*”. » (Henk Oosterling, « Sens(a)ble: Intermediality and Interesse », *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 45.)

⁷⁰ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 11. L'auteur souligne.

« effets de sens⁷¹. » Contrairement à ce que l'on pourrait présupposer, le terme *média* renvoie moins à son acception contemporaine de *mass media* qu'à la matérialité d'une œuvre, son véhicule d'expression et de circulation, ses modes « de transmission, de représentation et d'archivage de l'expérience⁷². » Qui plus est, cette approche ne suppose pas uniquement la coprésence *matérielle* de deux médias, elle implique surtout qu'un médium soit traversé, tissé et infléchi par des effets sensibles gardés en mémoire, « des modes d'apparaître pictural, filmique ou autres capables d'investir la scène narrative elle-même⁷³ », qui conditionnent le regard et organisent le sens(ible)⁷⁴. Elle part du principe que la perception associée à une forme d'expression persiste hors des limites médiatiques dans lesquelles elle apparaît et se constitue, qu'elle continue de travailler et de transformer l'expérience esthétique en dehors de ce médium : « au sein d'un médium spécifique (ici, le livre), elle œuvre comme virtualité actualisée par la lecture⁷⁵. » De ce point de vue, l'approche intermédiaire nous aide à penser le texte comme partition, un partage (du latin *partitio*) entre un musical dont la présence dépend d'une construction textuelle qui table sur son absence, sa non-inscription littérale, et la prescience d'une tension à l'intérieur du texte et d'une « tentation vers⁷⁶ » la musique :

Cette production de présence ne conduit pas à une impeccable adéquation à soi ou à une superbe transparence de l'instant, puisque c'est en tant que différence que cette présence est produite, à commencer donc par la différence d'avec soi-même [...]. Cette présence est alors un partage [...] des sens, car le sens ne devient sensible que dans cette bifurcation qui scinde et unit l'instant présent à lui-même⁷⁷.

Notre contribution, en définitive, entend proposer quelques notions critiques inédites, mises au point à la croisée de faisceaux méthodologiques complémentaires. À partir d'un échantillonnage romanesque large et suffisamment éprouvé pour évaluer la pertinence et l'efficacité de notre lecture, il s'agira dans les pages qui suivent de coupler l'examen de l'imaginaire musical d'une époque, tel que le véhiculent les romans, à la conceptualisation du récit-partition dans ses implications structurelles, sémantiques et intermédiales,

⁷¹ *Ibid.*, p. 10.

⁷² Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Theater Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2 (2011), p. 179.

⁷³ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, op. cit., p. 27.

⁷⁴ « *Intermediality does not mean an adding of different medial concepts nor a situating in-between-media of separate works but an integration of aesthetic concepts of separate media in a new medial context.* » (Henk Oosterling, « Sens(a)ble: Intermediality and Interesse », art. cit., p. 36.)

⁷⁵ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, op. cit., p. 27.

⁷⁶ « [...] *it is not the result, but the "inclination towards" that appeared to have been decisive.* » (Henk Oosterling, « Sens(a)ble: Intermediality and Interesse », art. cit., p. 33.)

⁷⁷ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », art. cit., p. 11-12.

comme ferment d'une mise en circulation du sens, d'une part, et réinterprétation des grandes mutations du genre romanesque au XX^e siècle, d'autre part.

Délimitations

Quelques mots encore sur le choix du corpus retenu⁷⁸. Nous avons souhaité ratisser le plus large possible à dessein d'évaluer la pertinence du concept de récit-partition dans l'imaginaire musical du XX^e siècle d'une certaine *modernité* littéraire, symptomatique d'une ambivalence problématique par rapport au langage : quelques œuvres limitrophes seront cependant considérées pour souligner d'un même souffle la prégnance de préoccupations musicales tout au long de ce siècle que l'on associe plus spontanément au règne de l'image et du film, et le spectre d'action du récit-partition. Nous pensons notamment au cycle *Jean-Christophe* (1904-1912) de Romain Rolland, qui ouvre le XX^e siècle sous le signe du roman musical sans pour autant que la musique entre en tension avec la langue ; nous pensons également à *La nausée* (1938) de Jean-Paul Sartre, qui modalise une expérience malaisée du langage et un dénouement qui scelle l'idéalité musicale salutaire sans que la forme et la prose romanesques ne s'en fassent les vecteurs. Dans un autre ordre d'idées, nous nous permettons en fin de parcours deux entorses chronologiques, justifiées par le rattachement plus emblématique à la tradition moderne du roman : le roman *Les géorgiques* (1981) de Claude Simon et la trilogie « hétéro-auto-biographique » d'Alain Robbe-Grillet fédérée sous le titre subversif des *Romanesques* (*Le miroir qui revient*, 1984 ; *Angélique ou l'enchantement*, 1987 ; *Les derniers jours de Corinthe*, 1994) débordent le segment historique circonscrit comme moderne pour franchir le seuil du contemporain. Nous faisons le choix de les considérer dans le même mouvement que les autres œuvres, sans gommer leurs spécificités ou nier les transitions d'*épistémè* en jeu, mais plutôt pour en accentuer la mémoire musicale et la charge symbolique qu'ils emportent de l'autre côté des frontières théoriquement bien tranchées des catégories historiques, qui le sont beaucoup moins lorsqu'on plonge effectivement dans les œuvres. Puisque l'un ressuscite le modèle wagnérien de l'œuvre totale en le pulvérisant pour le réorganiser au fil de l'écriture, et l'autre pénètre la période contemporaine le regard tourné vers une mémoire déficiente, sous le patronage bien choisi de l'*Orfeo* de Gluck, ces deux romans tardifs où se rejoue, selon d'autres modalités, la complétude utopique d'un langage-chant premier, nous paraissent tout à fait de circonstances pour intégrer, à titre de continuateurs, l'âge contemporain.

⁷⁸ Afin de ne pas alourdir inutilement les notes, nous renvoyons à la liste des abréviations (*supra*, p. VI) et à la bibliographie (*infra*, p. 653-654) pour les références complètes des œuvres à l'étude.

À ces romans s'ajoutent des œuvres plus explicitement à *musique* : *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust ; *Les faux-monnayeurs*, d'André Gide ; *Moderato cantabile* de Marguerite Duras ; *Passacaille* de Robert Pinget ; *L'écume des jours* de Boris Vian ; la nouvelle « Les grands moments d'un chanteur » de Louis-René des Forêts ; *La mise à mort* de Louis Aragon. D'autres titres encore y participent, quoique moins souvent abordés sous cet angle : *Aurélien* d'Aragon ; *Le bavard* de des Forêts ; *Siegfried et le Limousin* de Jean Giraudoux ; *L'âge d'homme* de Michel Leiris ; *Au château d'Argol* et *Un beau ténébreux* de Julien Gracq ; *Le sacre du printemps* de Claude Simon ; *Alexis ou le traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar. L'alternance entre des romans plus *méloformes* et des *opus* dans lesquels le musical exige d'être exhumé dégagera de notre étude du récit-partition une cartographie d'influences intertextuelles et de voies de circulation par lesquelles l'imaginaire musical se propage et travaille le roman. Aussi avons-nous opté pour une démonstration par problématiques romanesques, par axes de construction narrative plutôt que nous conformer à un développement chronologique ou organisé selon les parentés esthétiques : de la sorte il nous semblait que la prégnance du musical devenait plus manifeste, et que le récit-partition comme opérateur de *musicalité* paraissait plus fécond.

Une réflexion en cinq mouvements

Le premier temps de notre travail se consacre à une récapitulation des conditions épistémologiques, philosophiques et discursives qui concourent à l'avènement d'un paradigme musical, lui-même tributaire d'un régime du sensible particulier. Ces prolégomènes, à dessein périphériques, proposent d'envisager la généalogie de la pensée musicale pour la littérature du XX^e siècle en fonction de trois axes de pertinence – le langage, la sémantique musicale et le rapport ambivalent du récit-partition au regard de la modernité. De ce fait, nous entendons éclairer un certain nombre de problèmes esthétiques liés à l'histoire des idées et du langage, et de les articuler autour d'interrogations intermédiaires. Il s'agit, somme toute, de mettre en évidence les apports d'un art dont les modalités de signification apparaissent tant en connivence qu'en concurrence avec la matière romanesque, et d'élargir la réflexion sur les études musico-littéraires à la lumière des bouleversements épistémologiques, politiques et médiatiques qui traversent et transforment le visage du XX^e siècle, et en façonnent l'imaginaire.

La démonstration proprement dite se décline en quatre moments, chacun étant recentré autour d'une composante précise du roman. Tout au long du développement, nous porterons une attention particulière aux façons dont le musical participe de la reconfiguration de la matière romanesque et de la

ressaisie du sens selon des modalités du sensible inédites. Le premier chapitre s'intéresse d'entrée de jeu au déchiffrement de la partition romanesque, dont les seuils et les paratextes délivrent certaines indications d'interprétation à fort potentiel heuristique. Nous entendons ainsi prendre au pied de la lettre la métaphore de la partition de manière à montrer comment se tissent des progressions narratives et des systèmes d'associations structurelles qu'actualise dynamiquement la lecture.

Les deuxième et troisième temps de notre parcours analytique peuvent être appréhendés comme des chapitres en miroir dans leur investigation menée en partage des modes de « textualisation » de la musique à travers les prismes de la poétique et de l'esthétique musicales telles qu'elles intègrent la scène narrative. Alors que le deuxième chapitre se penche plus spécifiquement sur l'acte créateur comme une mise en abyme détournée de la composition romanesque, et sur le personnage de musicien comme une extension fantasmée de l'écrivain, le troisième chapitre élit le chronotope de l'écoute et le défi de l'*ekphrasis* musicale qui lui est corrélé comme une cellule matricielle à partir de laquelle se déploie l'économie narrative ainsi que les lignes de frayage poétiques. Là s'ébauchent également des points de charnière où passer du plan de la fiction à celui de la composition, et dégager de la performativité de l'écoute une conduite de la lecture idéale.

Enfin, c'est sur les grands mythes de la musique que débouche notre enquête, mythes antiques mais plus substantiellement wagnériens, à la lumière desquels les auteurs du corpus modalisent une *mise en récit* souterrainement musicale : ce chapitre de clôture entend montrer que la réécriture à partir d'une matrice mythique ou opératique, plus ou moins conforme avec l'original, permet de diffracter un rapport complexe au *raconter* par une ressaisie du sens, de la temporalité narrative et du discours romanesque au miroir de récits fondateurs emblématiques d'un idiome plénier perdu. Par la mémoire de cette langue première, au point de fusion entre la musique et la parole, que réactivent les mythes, il s'agira de montrer comment la narrativisation de la musique problématise un rapport plus ou moins serein avec la fiction romanesque.

Contextualiser, déchiffrer, créer, décrire, raconter : voici posées les cinq tonalités dans lesquelles nous nous proposons, dès à présent, d'interpréter cette (méta) partition qu'est la thèse.

PROLÉGOMÈNES

Prémises à une pensée du récit-partition : langage, musique, modernité

Parmi les notions qui suscitent un *dissensus* dans la critique académique, le terme *modernité* demeure sans doute une puissante pomme de discorde et demande invariablement à être balisé, du fait qu'il se comporte souvent à la manière d'un signifiant pluriel, imprécis, aisément modulable et dont les limites demeurent élastiques en fonction du domaine de spécialisation et de la tradition linguistique. Bien qu'une restriction au seul champ de la littérature française élimine *de facto* certaines définitions, un brouillage temporel persiste, qu'il convient de clarifier à la lumière d'une refonte des modalités, sémantiques comme formelles, du verbal et du musical. Car le récit-partition, s'il demeure généralement en marge des avant-gardes du début du XX^e siècle, s'inscrit résolument dans une pensée de la modernité, interroge ses fondements, hérite de ses crises, pour investir l'écart désormais réhibitoire au sein du langage. Comme d'autres pratiques associées aux modernismes, il cherche à répondre par une *idée* de la musique – elle-même protéiforme et changeante – aux impératifs soulevés par la triple crise épistémologique (de la science, de la signification et de la représentation) qui ouvre le XX^e siècle.

Selon certains points de vue cependant, on accusera la référence tutélaire à la musique de confiner au repli, au pas de côté quelque peu frileux, et aux écrivains qui s'y rapportent de se dérober aux enjeux politiques et sociaux qui traversent le XX^e siècle, âge des désastres totalitaires et de l'*accelerando* de l'Histoire s'il en est. Réverbération intempestive du rêve symboliste, le récit-partition se situe en marge de l'événement, légataire d'un imaginaire musical souvent en décalage avec son temps, socle d'une inquiétude pétrie de nostalgie d'une époque où le langage et le monde confluaient en une expression plénière. Mais sans doute est-ce là le symptôme de l'archi-modernité, la conscience de la déchirure entre le dire et le signifier, entre l'intelligible et le sensible, qui engage ce mouvement autonymique de la lettre pour s'abstraire du temps et de l'Histoire, et scintiller, telle la musique, dans l'être pur du langage. Réunis dans un même fantasme de composition romanesque au miroir de la partition musicale, les écrivaines et les écrivains du corpus, modernes et antimodernes¹ tout à la fois, travaillent le texte comme une matière

¹ Nous reprenons l'adjectif à Antoine Compagnon, qui définit la posture antimoderne « non pas comme [...] les conservateurs et réactionnaires de tout poil, non pas les atrabilaires et les déçus de leur temps, les immobilistes et les

brute, en tirent les fils qui se déploient en réseaux d'images et en résonances multiples. Ils distordent les schémas narratifs et les lois de la syntaxe, trouent délibérément la fable d'arrêts dramatiques et de béances temporelles où la musique – ou quelque autre de ses avatars fictionnels – incorpore le texte, en détraque la production sémantique pour l'ouvrir à la signifiante et aux maintes possibilités du sensible.

À la tension entre modernité et antimodernité, entre mise à sac des fondements du discours littéraire et nostalgie d'une langue préétablie dans laquelle le sens allait de soi, entre la tentation prométhéenne et la pulsion orphique de se retourner, s'ajoute la « crise du roman² », expression fixée par Michel Raimond pour la période 1880-1929 mais qui apparaît *a posteriori* comme une crise permanente, sans cesse réactualisée et tributaire sans doute de la nature protéiforme du genre comme de son rapport, aussi bien privilégié que problématique, à un réel fuyant, opacifié et forçant les dispositifs d'enregistrement et de perception du monde à un réajustement continu. Le développement d'une esthétique musicale du roman participe de ces stratégies de renouvellement formel du genre, mais semble dans un même élan en inquiéter les prémisses, le confronter à ses limites, lui inoculer l'agent de sa dissolution. De la sorte, la musique déjoue certaines apories du roman en le mettant continuellement en crise : instrument doublement critique, donc, le modèle musical alimente et s'alimente de cette double crise du langage et du roman, tout en apparaissant comme son dénouement.

Rapport dissensuel à l'Histoire et à la représentation, ressaisie profonde des modalités de pensée et de signification au prisme du discours musical, stratification de la prose et redéfinition des formes romanesques : le récit-partition émerge à la croisée d'un langage et d'une littérature en crise, et de l'essor d'une métaphysique musicale, qui en constitue l'envers. Son existence est la marque sensible d'une profonde redistribution de privilèges, de valeurs et de fonctions *a priori* assimilés à la littérature, progressivement déplacés vers la musique, laquelle devient le réceptacle de l'absolu et de l'intériorité, de l'aventure humaine ou des pures formes en mouvement, de la totalité signifiante ou du degré zéro du sens – bref, un signifiant malléable à l'envi, susceptible de refléter les questionnements, les chimères et les phobies d'une époque obsédée par la redéfinition du sens. Or pour saisir l'ampleur de l'inversion et

ultracistes [...], mais les modernes en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme ou la modernité, ou les modernes qui le furent à contrecœur, modernes déchirés ou encore modernes intempestifs. [...] [L]es véritables antimodernes sont aussi, en même temps, des modernes, encore et toujours des modernes, ou des modernes malgré eux. [...] Les antimodernes – non les traditionalistes donc, mais les antimodernes authentiques – ne seraient autres que les modernes, les vrais modernes, non dupes du moderne, déniés. » (*Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005, p. 7-8.)

² Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années 1920*, Paris, Librairie José Corti, 1966.

le caractère séminal de cette *fiction* – car c'en est bel et bien une – du musical pour le roman, il convient d'en sonder l'origine, d'en retracer les lignes de développement afin de mesurer pleinement l'inscription du récit-partition dans le *continuum* de la pensée moderne. Il s'agit de prendre à rebours la téléologie fléchée de l'Histoire jusqu'au nœud gordien de la modernité, jusqu'à ce foyer d'irradiation vers lequel remontent d'un même souffle Michel Foucault et Jacques Rancière, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Jean-Marie Schaeffer, Carl Dahlhaus et François Hartog, entre autres : la brèche qui s'ouvre au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles de laquelle émergent de concert la conception moderne – et critique – de la littérature, avec le premier romantisme, et sa théorisation corollaire de la musique absolue.

I. Dire la musique, « musicaliser » le langage : proposition d'archéologie

C'est en ces termes péremptoires que Michel Foucault sanctionne le passage de l'*épistémè* classique à l'*épistémè* moderne : le « seuil du classicisme à la modernité [...] a été définitivement franchi lorsque les mots ont cessé de s'entrecroiser avec les représentations et quadriller spontanément la connaissance des choses³. » En soulevant explicitement la question de la représentation, cette observation condense près de deux siècles de scepticisme généralisé à l'égard du langage et de son spectre d'action, et, *a fortiori*, une série de remises en question du discours comme socle d'un savoir véritable sur le monde. Cela implique que la réalité est désormais marquée du sceau de l'incertitude et que l'écart entre le langage et les choses, que suturait auparavant la notion de représentation, ne cessera de s'élargir : « désormais le langage va croître sans départ, sans terme et sans promesse⁴. » Si bien qu'au tournant du XX^e siècle, les signes acquièrent une autonomie par rapport au monde concret et ménagent un espace à la subjectivité de l'écrivain qui s'en empare : parce qu'ils ne sont plus uniquement soumis à l'ordre référentiel, ils se révèlent dans leur pleine consistance sensible et matérielle (sonore, évocatrice, visuelle, expressive...). Dans un mouvement parallèle, la musique instrumentale se détache des contraintes du chant, puis du programme narratif implicite, et s'émancipe totalement de la signification extra-musicale – à tout le moins dans la sphère discursive et philosophique préoccupée de musique. En cela voit-on déjà s'enchevêtrer les spécificités sémiotiques du langage littéraire et de la musique, phénomène qui s'avère fondamental pour comprendre la naissance du récit-partition comme celle du paradigme musical, mais aussi, et à plus forte raison, qui marque une date dans l'histoire des idées : la naissance de ce que l'on

³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 315.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

désigne de nos jours comme la littérature moderne, cette « expérience radicale du langage, vouée à la production d'un silence⁵. »

Quoique provocante, cette définition à teneur blanchotienne proposée par Jacques Rancière exprime le glissement de sens auquel a été soumise la littérature depuis l'âge classique. Dans la foulée d'une révolution (au sens kuhnien du mot⁶) de régimes du sensible, elle abandonne le modèle rhétorique et les impératifs des théories de l'imitation pour déplacer progressivement son champ d'action vers les modalités expressives du langage. À partir du XIX^e siècle, en effet, le système poétique, ou représentatif, s'effondre sous le poids des revendications, poétiques comme politiques ; lui succède dès lors un régime des arts qualifié par Rancière d'esthétique et défini comme un mode particulier de langage « habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée devenue étrangère à elle-même [...]. L'état esthétique est pur suspens, moment où la forme est éprouvée pour elle-même⁷. » Autrement dit, la littérarité d'un texte – ou ce qui fait d'une peinture, d'une symphonie, d'une chorégraphie une œuvre d'art – ne se mesure plus à l'aune du sujet impliqué, ni par ailleurs à sa conformité au regard des conventions génériques ou du sujet traité, mais à travers le prisme de ses caractéristiques formelles et matérielles.

C'est donc au cœur de la révolution romantique, instituée au premier chef par un cercle restreint d'écrivains et de philosophes allemands, que réside la refonte d'un système entier de valeurs, de goûts et de schèmes de pensée, qui surpasse de loin l'apparition d'une nouvelle sensibilité et qui s'étend, à croire certains critiques, jusqu'au seuil de l'ère contemporaine. Tzvetan Todorov l'affirmait au seuil des années 1980 : « nos idées d'art et de littérature, mais aussi d'esthétique et même de science humaine sont enracinées dans l'idéologie romantique sans que nous le sachions et sans qu'elles nous apparaissent comme des produits idéologiques du tout, puisque nous les prenons pour des réalités empiriques, des faits quasiment de nature⁸. » Pour Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, le romantisme intervient

⁵ Jacques Rancière, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 1998, p. 9.

⁶ Dans *La structure des révolutions scientifiques* (traduit de l'anglais par Laure Meyer, Paris, Flammarion, coll. « Champs Sciences », 2008), l'historien des sciences Thomas S. Kuhn parle des révolutions scientifiques comme le sentiment que les paradigmes existants « ont cessé de répondre d'une manière adéquate aux problèmes posés par un environnement qu'elles ont contribué à créer » (p. 133) et la nécessité subséquente de reconstruire, sur de nouveaux fondements, l'ensemble des activités à l'aide d'hypothèses et de nouvelles cartes, où ne figurent plus les aspects de la connaissance qui paraissaient autrefois prédominants. Nous étendons ici le concept à l'histoire littéraire car, selon Kuhn, « [ces] thèses sont sans doute applicables à de nombreux domaines. » (p. 282)

⁷ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 31-32.

⁸ Tzvetan Todorov, « Préface », in Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature : la théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, coll. « Arts et langages », 1983, p. 9.

dans l'histoire des idées comme une véritable « *irruption*, [un] *événement*, [un] *surgissement* ou [une] *surrection* (“révolution”, si l'on veut), bref tout ce qu'on a raison de référer à quelque chose comme une *crise*⁹. » Selon Jean-Marie Schaeffer, qui abonde dans le même sens, le « romantisme iénaen est un mouvement historique, mais il est aussi une structure de pensée¹⁰ ». Essentiellement, le moment romantique sert de fondation à l'hypothèse de notre travail, puisqu'il marque le passage entre un système esthétique classique, d'origine aristotélicienne et fondé sur la représentation, et le primat du langage comme socle d'une production sensible. Il coïncide très exactement avec l'apparition de l'*épistémè* moderne, et inaugure de fait une longue tradition dans laquelle le langage se donne comme le théâtre d'un éclatement entre les signes et le monde. Dans de telles circonstances, il apparaît nécessaire de réévaluer les codes de la signification du discours, en particulier ceux mis en place par la littérature.

a. Une histoire de la musique à l'âge classique

Avant d'être en mesure de penser la naissance d'un horizon musical pour l'écriture romanesque et ses multiples conséquences, il convient de circonscrire les tenants et aboutissants de la crise du langage dont le récit-partition est tributaire, de dresser un portrait sélectif de l'état antérieur des discours, alors entièrement articulés autour de la fonction de représentation, et de dégager les lignes de force qui ordonnent et hiérarchisent le système esthétique et axiologique précédant la modernité. Ce parti pris méthodologique d'entreprendre l'étude du récit-partition et de son contexte d'émergence par un *excursus* en amont nous apparaît nécessaire, dans la mesure où l'imaginaire musical du XX^e siècle semble innervé par un réseau de motifs, de figures et de thèmes qui constituent autant d'indices de la permanence d'un retour fantasmé vers un langage primitif, plein et idéal, parce qu'encore unifié à la musique et intrinsèquement signifiant. Comme le soutient Timothée Picard, l'imaginaire musical rejoue sans cesse « la perte d'une complétude originelle (un âge d'or qui peut prendre les traits de l'homme naturel, de la tragédie grecque, de l'enfance, etc.) [qui] engendre la séparation des arts et des langages (chant, geste, parole), [et], à son tour, a pour conséquence l'aliénation de l'individu et la dégradation du corps politique dans toutes ses composantes, déchéance qui ne cesse d'aller en s'accroissant au fil du temps¹¹. » Il s'agit

⁹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 42.

¹⁰ Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature*, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ Voir Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération : un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2013.

donc ici de creuser les contours de cette complétude perdue et de dégager les ferments du paradigme musical aux abords de sa naissance.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le paradigme antique de la *mimèsis* chapeaute encore l'ensemble de la création artistique, mais c'est moins au nom d'une série de règles formelles héritées de la *Poétique* d'Aristote qu'en raison d'un certain rapport, poétique et politique, entre la parole et le monde. Outre le caractère central de l'idéal rhétorique, le discours de l'âge classique semble d'emblée investi d'une autorité intellectuelle, dans la mesure où la transparence du langage assure une correspondance entre l'énoncé formulé et les choses qu'il désigne et implique forcément un acte de connaissance de la part du locuteur. Comme le rappelle Foucault, à « l'âge classique, connaître et parler s'enchevêtrent dans la même trame : il s'agit pour le savoir et pour le langage, de donner à la représentation des signes par lesquels on puisse la découler selon un ordre nécessaire et visible¹². » Ainsi le monde est-il conçu comme saisissable, accessible à l'entendement et, par conséquent, directement énonçable à l'aide du discours, qui fonctionne à son tour comme un dispositif apte, voire prédisposé à témoigner d'un savoir sur le monde et à réfléchir ce dernier.

Dans l'intervalle qui se déploie entre l'âge classique et les Lumières, un arsenal de concepts et de métaphores issus du champ visuel intègre l'horizon de pensée, s'y ramifie et organise toute une vision du monde autour de la notion centrale de représentation. Non seulement le régime des arts repose-t-il entièrement sur le coefficient figuratif des codes et des idiomes propres à chacune des disciplines, mais le langage lui-même se construit sur une faculté de représentation, supportée par le modèle binaire du signe. Envisagé comme le doublon qui rattache la réalité représentée à l'unité qui la représente, le signe octroie au langage des vertus spéculaires, voire spectaculaires, par lesquelles « les choses viendraient se refléter comme dans un miroir pour y énoncer une à une leur vérité singulière¹³. » Il en ressort une spécificité fondamentale du discours prémoderne, dont la disparition ultérieure n'aura de cesse de planer, dans quelque forme que ce soit, comme un idéal d'unité et de clairvoyance perdues pour la postérité : celle de l'existence d'une relation directe et coextensive entre le langage et ce à quoi il renvoie et, par le fait même, d'une authentique possibilité d'extraire du discours un savoir sur le monde. Cela suppose également que le système du signe engage un rapport d'immédiateté entre le langage et le monde, puisque « entre le signe et son contenu, il n'y a aucun élément intermédiaire, aucune opacité¹⁴. » Conformément

¹² Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 103.

¹³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

à l'idéal de la transparence du langage, les mots reflètent les choses, en sont quelque sorte les images-miroirs. Le discours de l'âge classique participe en effet d'un paradigme oculocentriste¹⁵ de la connaissance, qui fonde son autorité sur une aptitude naturelle du sujet parlant et pensant à renvoyer au monde et à le représenter. Figure solaire autour de laquelle gravite un ensemble de représentations, l'individu décode le réel grâce à un regard affûté et à une *mathesis* fonctionnelle, dont l'ambition totalisante fournit la somme des codes et des outils pour appréhender et s'approprier le monde. Pour lui, « parler, éclairer et savoir sont, au sens strict du terme, du *même ordre*¹⁶ », dans la mesure où la connaissance résulte d'un travail double, à la fois scopique et nominaliste.

Ainsi le langage représente-t-il la pensée, et celle-ci reflète à son tour le réel. Celui-ci, corrélatif de la représentation, participe aussi d'une théorie de la connaissance indissociable de la vision et d'une hiérarchie du sensible qui a pour fondement l'imitation. L'ouïe occupe donc un statut inférieur, selon un ordonnancement reconduit, non sans légères variations¹⁷, depuis l'Antiquité. Les thèses esthétiques de l'abbé Batteux, élaborées au XVIII^e siècle, s'inscrivent dans le prolongement de cette tradition et tirent profit d'une époque particulièrement oculocentriste pour réaffirmer l'équivalence entre la beauté artistique et « l'imitation de la belle nature¹⁸ ». À peine un siècle plus tôt, Boileau résumait en une formule clé la responsabilité qui incombe à l'artiste de rivaliser avec la nature : « rien n'est beau que le vrai. » Éluë comme primat à toute création artistique, la disposition mimétique forme un étalon à partir duquel mesurer la valeur des différents arts, et consolide l'idée selon laquelle le réel non seulement peut être imité, mais doit l'être pour répondre aux exigences artistiques. Cela signifie en outre que celui-ci est déchiffrable par les sens (particulièrement la vision) et maîtrisable par le *logos*, en sorte que l'art suprême est celui qui reproduit l'ordre du monde pour mieux le donner à *voir*.

¹⁵ Nous empruntons le terme à l'historien Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.)

¹⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷ À l'évidence, les choses ne sont pas aussi tranchées : la tradition judéo-chrétienne fait la part belle à l'oreille, mais préfère encore la « lumière » de Dieu, comme le souligne Martin Jay à l'appui de la pensée de Saint-Augustin, ou l'abondante production d'icônes, de monuments et de tableaux religieux. (Martin Jay, *Downcast Eye*, *op. cit.*, p. 34-42.) De même, la pensée hellénique se montre parfois circonspecte à l'endroit de la primauté du visuel comme source de connaissance : « *Indeed, a certain anxiety about vision's malevolent power is expressed in many of the central Greek myths, most notably those of Narcissus, Orpheus and Medusa.* » (*Ibid.*, p. 28.)

¹⁸ Charles Batteux, *Principes de la littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, t. I, p. 58.

Sonate, que me veux-tu ?

Au moment même où se développent conjointement une herméneutique du regard, alimentée sans doute par un ensemble de pratiques sociales qui placent l'observation d'autrui au centre de la vie publique, il n'est pas étonnant de constater la domination exercée par le genre théâtral dans le paysage artistique des XVII^e et XVIII^e siècles, ni, par le fait même, de remarquer que la naissance de l'opéra comme forme hybride entre le chant lyrique et la tragédie coïncide très exactement avec l'avènement de l'âge classique¹⁹. Le dispositif scénique mobilisé par ces deux formes artistiques permet d'articuler les notions pivots de représentation, d'imitation et d'action qui charpentent l'*épistémè* classique, et de réhabiliter, par les ressources de la fiction dramatique, la pauvreté présumée de la musique. Impropre à représenter, l'art des sons ne peut qu'occuper une fonction subalterne sous l'Ancien Régime, à moins de se porter au service du drame (comme c'est le cas pour l'opéra), d'agrémenter la vie à la cour ou d'exacerber la piété lors d'offices religieux et de cérémonies liturgiques. Oculocentriste, l'âge classique est résolument « mélosceptique²⁰ » ; on connaît le célèbre mouvement d'humeur, possiblement apocryphe, de Fontenelle qui se serait révolté, lors de l'exécution d'une musique instrumentale, et exclamé, le poing levé : « Sonate, que me veux-tu ? » Inapte à se conformer aux impératifs mimétiques, et coïncidant difficilement avec le modèle rhétorique – « on dit en effet qu'elle [la musique] doit construire une espèce de discours, et que plus elle entre en rapport étroit avec un texte, meilleure elle est²¹ » –, la musique instrumentale est doublement discriminée. Elle échappe au *logos*, participant *a contrario* de l'ordre de l'irrationnel, de la pénombre et de la nuit, topiques qui tranchent brutalement avec l'idéal de clarté et de clairvoyance (de *claire voyance*) prôné par les Lumières et par leurs prédécesseurs. « La musique ne donne rien à voir, ne dit rien, ne se laisse pas immobiliser [...]. La musique se dérobe à la "prise" du concept, elle [...] serait bien, pour la philosophie [classique], un "obstacle secret", nocturne, à son déploiement dans la lumière qui, depuis Platon au moins, est son élément²². » Au cœur de ce climat

¹⁹ Les historiens font remonter à 1598 l'écriture du tout premier opéra, intitulé *Dafne*, que l'on attribue au compositeur italien Jacopo Peri. Cependant, le coup d'envoi du genre est plutôt redevable à Monteverdi qui, avec son *Orfeo* de 1607, porte l'opéra à un degré de perfection qu'émuleront dorénavant les créateurs. On notera par ailleurs le choix du mythe exploité, celui de la plongée d'Orphée aux Enfers pour retrouver son épouse Eurydice, et le nom de cette dernière retranché du titre, ce qui recentre l'attention autour la figure d'Orphée, symbole de la réunification entre la poésie et la musique. On aura l'occasion de revenir sur l'importance d'Orphée comme figure doublement tutélaire pour l'écriture et pour la musique, et davantage encore pour l'écriture musico-littéraire.

²⁰ Sur le méloscepticisme des XVII^e et XVIII^e siècles, voir Timothée Picard, « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », *Recherches & Travaux*, n° 78 (*La haine de la musique*), 2011, p. 13-35.

²¹ *Ibid.*, p. 16.

²² Marie-Louise Mallet, *La musique en respect*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 11.

structuré par l'équivalence entre représentations et savoirs, imitation et création artistique, clarté et connaissance, la musique est la pierre d'achoppement de la pensée classique. Échappant à la « prise du “regard théorique”²³ », impropre à figurer et à faire image au fil du discours, elle existe pourtant, et dans certaines de ses manifestations les plus abouties du répertoire²⁴, mais son irréductibilité au langage verbal persiste à poser problème, de sorte que, en accord avec la distribution aristotélicienne des arts, on la relègue presque invariablement²⁵ à une fonction inférieure ou, à tout le moins, auxiliaire. Quand bien même le XVIII^e siècle assiste à l'expansion de la forme-sonate, « enfant des Lumières, façonnée à leur image²⁶ », énonce Boucourechliev, celle-ci obéit à un schéma – qu'il soit harmonique ou thématique – logique et prévisible, dont les nombreuses récapitulations et la certitude du retour à la tonalité initiale permettent un rapprochement avec le discours rhétorique : « Telle, la sonate est bien le modèle d'un siècle qui se veut transparent à la raison, et d'un art facile à vivre²⁷. »

Si le portrait tend à se complexifier lorsque l'on s'attarde à l'exemple singulier, quoique déterminant, de Jean-Jacques Rousseau, il n'en demeure pas moins que la musique se doit d'être la servante du discours ou de l'histoire à raconter, et ne pourra se défaire de tels ancrages que du moment où s'installera, au cours du XIX^e siècle, ce que Jacques Rancière désigne comme le régime esthétique du sensible. Ce dernier, qui succède au régime poétique (ou représentatif) des arts, dépasse largement le simple abandon du devoir mimétique, au même titre que cette fonction ne résumait pas à elle seule le paradigme précédent. En effet, ce passage entre les deux régimes répond plutôt d'une lente reconfiguration des espaces du politique et du sensible, et d'une redistribution générale des valeurs sociales et des enjeux artistiques : on passe alors de « la représentation à l'expression²⁸ », d'une poétique de la normativité à une esthétique de la contradiction.

À l'âge classique, qui coïncide avec le régime représentatif des arts, la musique s'inclinait devant la peinture, la poésie et la tragédie, et siégeait au dernier rang dans la hiérarchie du sensible. Cette dernière valorisait avant tout le potentiel mimétique du médium adopté et sa disposition à raconter une histoire,

²³ *Ibid.*

²⁴ On pensera, notamment, à l'œuvre colossale de Jean-Sébastien Bach, à la mise au point de la forme sonate par Joseph Haydn et de la symphonie, par Mozart et le premier Beethoven.

²⁵ Quelques hommes de lettres du XVIII^e siècle font toutefois figure d'exception, comme le montrent les extraits recensés dans l'anthologie établie par Violaine Anger des textes de Boyé (*L'expression musicale mise au rang des chimères*, 1779) et de Chabanon (*De la musique considérée en elle-même dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, 1785). Voir Violaine Anger [éd.], *Le sens de la musique*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « *Æsthetica* », 2005, v. I, p. 83-127.

²⁶ André Boucourechliev, *Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud, coll. « Série musique », 1991, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁸ Jacques Rancière, *La parole muette*, *op. cit.*, p. 17.

crystallisées dans la formule horatienne de l'*Ut pictura poesis* – la poésie est une image –, qui énonçait l'existence d'une sororité, voire d'une gémellité (non exempte de rivalité) entre la poésie et la peinture, unies dans leur manière de représenter la nature humaine sous ses plus nobles aspects. Cependant, l'économie de la représentation déborde les seules exigences de l'imitation, de la remédiation et de l'ornementation du réel ; elle ménage également aux œuvres littéraires un espace consacré au sein des pratiques sociales – les salons, le théâtre – où elles pourront s'actualiser dans des rituels de lectures publiques et de *représentations*, au sens performatif du terme. Rancière soutient donc que le régime représentatif des arts serait moins une poétique dominée par un « principe normatif disant que l'art doit faire des copies ressemblant à leurs modèles » – bien que cet impératif conserve une importance cardinale dans ce système – que par la « fabrication d'une intrigue agençant des actions représentant des hommes agissant²⁹ ».

Parce qu'il se construit selon une ordonnance des rapports entre *inventio*, *dispositio* et *elocutio*, le paradigme poético-représentatif répond d'une conception aristotélicienne de la littérature, et se pense principalement à partir du théâtre. Rancière pose donc quatre postulats qui soutiennent la poétique de la représentation : le primat de la fiction, selon lequel l'œuvre se définit comme « une histoire et sa valeur ou son défaut tiennent à la conception de cette histoire³⁰ » ; le principe de généricité, qui suppose que la fiction soit conforme à un ensemble de règles formelles, elles-mêmes tributaires de la nature de ce qui est représenté et de sa position dans la hiérarchie des sujets ; le principe de convenance, découlant lui-même de la généricité et qui soumet l'*elocutio* à un système de codes et de normes en conformité avec la vraisemblance et la bienséance ; enfin, l'idéal de la parole en acte, qui renvoie à une conception spectaculaire et performative du langage et, de surcroît, à une manière de parler et de vivre dans l'Ancien Régime : le modèle rhétorique. Ce dernier conditionnerait également l'écoute musicale, à en croire la généalogie des pratiques auditives restituée par Martin Kaltenecker : « la *perspective* commune adoptée [par les compositeurs] reste toujours celle qui isole dans une œuvre, souvent de façon normative, des éléments saillants conçus comme autant de points d'accroche assurant le contact immédiat avec l'auditeur ; c'est cet espace communicatif, cet entre-deux qui importe et préoccupe les théoriciens³¹ ». À l'instar du dispositif oculocentriste qui fédère les théories de la connaissance et le canon rhétorique en un

²⁹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 29-30.

³⁰ Jacques Rancière, *La parole muette*, op. cit., p. 20.

³¹ Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale au XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF, coll. « Répercussions », 2010, p. 29-30. L'auteur souligne.

même système de pensée, la musique à l'âge classique doit se soumettre à des impératifs de clarté et d'intelligibilité.

En vertu du primat du discours sur la forme, la musique qui trouve le plus de grâce au sein du régime représentatif est le chant, qui emploie les ressources du langage pour rendre explicite un contenu préétabli par la raison. Les pièces chantées, emblématiques de l'union naturelle des sons et des idées, retiendraient la musique de verser dans un désordre de bruits futiles, à l'inverse de « toute cette musique purement instrumentale, sans dessein et sans objet, [qui] ne parle ni à l'esprit ni à l'âme³² ». La déclaration de d'Alembert mobilise certes une préférence individuelle, mais ce goût est symptomatique des discours de l'époque : des échos des positions exprimées dans la Querelle des Bouffons³³ s'y retrouvent, modulés sous la forme de revendications pour une musique où s'inscrirait, comme une basse continue, un réseau serré d'associations entre les procédés mélodiques et le texte accompagné. L'idée d'une musique émancipée du langage ou dépouillée d'un programme imitatif apparaît comme une extravagance dans la configuration interdiscursive de l'Ancien Régime, ou du moins, à peu de choses près, elle y est accueillie comme une infériorité esthétique : jusqu'au XVIII^e, en effet, la musique se soumet aux exigences antiques « de *harmonia*, *rhythmos* et *logos*. Par harmonie, on comprenait des relations entre les sons ordonnées en un système rationnel ; par rythme, l'ordre temporel de la musique, qui incluait dans l'Antiquité la danse ou le mouvement réglé ; et par logos, le langage comme expression de la raison humaine³⁴. » Un tel programme se retrouve également chez de nombreux hommes de lettres, qui réfléchissent à la musique sous l'angle du discours : Grimarest, Louis Racine, Du Bos³⁵ et bien d'autres encore considèrent la musique au mieux comme un « moyen de renforcer le pathos de la poésie³⁶ », sinon comme une forme sonore devant au moins être encadrée par le modèle rhétorique. Quand on ne condamne pas la musique instrumentale, on la conçoit strictement comme un bruit agréable, quoique nettement en-dessous du langage et composée sous la tutelle d'un programme descriptif. De fait, « on

³² Jean Le Rond d'Alembert, « De la liberté de la musique », in Diane Launey [éd.], *La querelle des bouffons*, Genève, Minkoff, 1973, t. III, p. 2275.

³³ La Querelle des Bouffons désigne une controverse qui eut lieu en 1752 et qui opposa les partisans de la musique lyrique française, consolidée par Lully et renouvelée par Rameau, et ceux de la musique italienne, représentée entre autres par Pergolèse, et incriminée pour le manque de sérieux dont témoignaient ses opéras comiques (les *opera buffa*, qui donneront le nom à cette querelle.)

³⁴ Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, *op. cit.*, p. 15.

³⁵ Voir Timothée Picard, « Diderot et l'idéal d'une moralisation de la cité », in *Âge d'or, décadence, régénération*, *op. cit.*, p. 421-450 (et plus particulièrement la section « Paroles et musique » pour un portrait plus complet des points de vue sur la question : p. 439 *sqq.*)

³⁶ *Ibid.*, p. 440.

invite le musicien à avoir en permanence à l'esprit une sorte de récit lorsqu'il compose³⁷. » Nonobstant une infériorité notable sur la parole, la musique permet néanmoins d'enjoliver les paroles et « d'amplifier le charme de la poésie³⁸ », et cette dernière présenterait, comme le rappelle Timothée Picard, « l'avantage de "fixer" ce que la seconde pourrait avoir de trop imprécis³⁹. »

Le chant de l'intériorité : la musique et le paysage des sentiments

Le point de vue de Jean-Jacques Rousseau, qui préfigure en partie le basculement imminent dans l'épistémè moderne et celui, corrélatif, dans le régime esthétique, hérite de cette méfiance à l'égard de la musique instrumentale. Pour lui, le chant et le langage possèdent une origine commune et idéale, disparue avec l'état de nature et incompatible avec les discours rationalistes de la civilisation. Puisqu'elle n'existe qu'à partir du moment où elle s'est désolidarisée du langage, la musique instrumentale rejoue sans cesse la perte d'une complétude originelle. À des fins régénératrices, Rousseau invite ses contemporains à investir le modèle antique d'un chant-langage, au plus près, selon lui, de la transparence et de la communication immédiate entre les âmes, et à prendre exemple sur les airs de danses populaires, qui en fournissent la plus belle expression. Ce serait donc moins le chant comme ornement du discours qui intéresse le philosophe que la voix comme esthésie sonore et affirmation d'une authenticité première ; de surcroît, moins les harmonies savantes que les mélodies simples, symptomatiques de la présence vocale d'un être sensible, qui font de la musique cette matière touchante et pittoresque qui s'adresse au cœur. L'article qu'il consacre à l'entrée « NATUREL » dans son *Dictionnaire de musique* donne la pleine mesure de l'esthétique musicale qu'il prescrit :

NATUREL. *Adj.* Ce mot en Musique a plusieurs sens. 1°. Musique *Naturelle* est celle qui forme la voix humaine par opposition à la Musique artificielle qui s'exécute avec des Instruments. 2°. On dit qu'un Chant est *Naturel*, quand il est aisé, doux, gracieux, facile : qu'une Harmonie est *Naturelle*, quand elle a peu de renversemens, de Dissonnances [*sic*] ; qu'elle est produite par les Cordes essentielles & *Naturelles* du Mode. 3°. *Naturel* se dit encore de tout Chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vite ni trop lentement⁴⁰.

La conception rousseauiste du beau musical correspond à l'idéal classique de clarté, mais repose également sur les vertus imitatives de la voix par rapport aux sentiments qu'elle exprime. Par là, Rousseau ne se dégage pas complètement des axes préconisés par le régime représentatif, notamment

³⁷ Timothée Picard, « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », art. cit., p. 16.

³⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, cité par Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique » ? De Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2013, p. 60.

dans la nécessité du principe d'imitation et la priorité accordée à la parole. Au fur et à mesure que l'on s'enfonce dans le XVIII^e siècle, des interrogations s'élèvent au regard des facteurs qui seraient à même d'expliquer le potentiel bouleversant de la musique instrumentale. En effet, se demande Diderot, « comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme⁴¹ ? » La rhétorique de la sentimentalité qui se constitue vers la fin du siècle invite à considérer sous une perspective plus amène l'indétermination musicale, d'une part en y discernant l'imitation – quoique sublimée et « quintessenciée » – du chant de la nature et, d'autre part, en réhabilitant la musique comme un langage des sentiments. Avec Batteux et Boyé comme devanciers, la pensée de Rousseau cristallise le déplacement qui s'opère entre une idée de l'œuvre d'art comme *médiation* entre l'homme et la nature – que l'on peut évidemment rattacher à une certaine dominance du premier sur la seconde –, et une pensée du musical habitée des sentiments immédiatement suscités par elle.

Or les écrits de Rousseau – qui par ailleurs se désigne davantage comme un musicien – ouvrent vers une métaphysique du sentiment, et annoncent de ce fait la première génération de Romantiques français. Catherine Kintzler note pour sa part dans la « distorsion » rousseauiste apportée à la notion d'imitation plus qu'une nouvelle conception de la musique, mais le germe d'un modèle musical : « Toute prétention et toute production esthétiques peuvent désormais être jugées et appréciées selon le degré de proximité ou d'éloignement avec le modèle idéal de la vocalisation, de la fluidité et de la transparence⁴². » Si, en outre, l'objet de la musique devient la *représentation* des passions humaines, et que l'idiome sonore se redéfinit comme un « langage du cœur », « les liens qui reliaient étroitement l'imitation à l'objet imité se relâch[ent] sans être rompus pour autant ; simplement, l'espace où l'on permettait au compositeur d'évoluer se trouvait considérablement agrandi⁴³ ». Ce faisant, la musique se voit investie d'une fonction spécifique qui, sans être analogue au langage verbal, lui réserve à tout le moins son propre espace de signification.

C'est en ces termes que Rousseau convoque le potentiel représentatif que soulève désormais la musique : « [les] sons, dans la mélodie, n'agissent pas seulement sur nous comme des sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments ; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils

⁴¹ Denis Diderot, *Lettre à Mademoiselle ****, cité dans Timothée Picard, *L'art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2006, p. 48.

⁴² Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français, de Corneille à Rousseau*, Paris, Éditions Minerve, coll. « Voies de l'histoire », 1991, p. 457.

⁴³ Jean Mongrédien, « La théorie de l'imitation en musique au début du romantisme », *Romantisme*, n° 8 (1974), p. 87.

expriment, et dont nous y reconnaissons l'image⁴⁴. » Ailleurs, il affirme que le musicien « ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant⁴⁵. » Au nom du même principe d'imitation, la musique réintègre l'horizon esthétique, mais se voit désormais investie d'une préséance sur la peinture : « C'est un des grands avantages du musicien, de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celles qu'on ne saurait voir⁴⁶. » Elle acquiert dès lors un potentiel figuratif, en renvoyant à des réalités émotives et psychologiques, et activant ainsi une *semiosis* intériorisée qui articule des signes entre eux – les sons et les sentiments que ceux-ci éveillent. On notera d'ailleurs chez Rousseau l'emploi du mot « image », qui sous-entend la valeur évocatrice, voire spectaculaire inhérente à la musique, en ce qu'elle *donnerait à voir* le théâtre des sentiments humains ; mais on réalise surtout le glissement qui s'effectue peu à peu d'un idéal rhétorique de la parole au profit du modèle pictural, voire sensoriel, d'un paysage intérieur. En effet, comme le remarque Emmanuel Reibel, la musique est alors « conçue comme un tableau [...] non plus parce qu'elle représente des objets qu'elle médiatise par le biais d'une rhétorique codifiée, mais parce qu'elle peint des mouvements de l'âme de façon immédiate⁴⁷ ». Cette idée connaîtra une postérité certaine pour les premières générations romantiques, surtout en France et en Angleterre. Si, à peine deux décennies plus tard, un regroupement de penseurs allemands s'interrogeront sur l'autonomisation de l'art et esquisseront les contours de l'idée d'une musique absolue, le discours français en reviendra souvent aux lieux communs d'une théorie des affects et de l'esthétique du sentiment, reposant sur une caractérisation de la musique comme illustration du langage du cœur. La permanence de ce schème de pensée au XIX^e siècle conditionne également, en sous-main, certains *topoi* récurrents du discours sur la musique au XX^e siècle : on le retrouvera notamment, à la charnière du XX^e siècle, dans la production musicologique, et plus particulièrement dans la prose romanesque de Romain Rolland, qui conçoit la musique comme une modalité d'expression en prise sur le sentiment et la sincérité de l'âme ; on en mesure également l'influence diffuse dans la fréquence de l'association, au sein du corpus, entre l'écoute musicale et le sentiment amoureux⁴⁸, et même dans l'hommage mi-figue mi-raisin sous le signe duquel Claude Simon inscrit ses *Géorgiques* (1981) en conciliant, dans un même contrepoint narratif et temporel,

⁴⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, édition établie par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2012 [1765], p. 126.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁷ Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique » : de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2013, p. 74.

⁴⁸ Voir chapitre 3b : « Sur les traces de Swann » (*infra*, p. 428-460.)

un rousseauisme mitigé et le parti pris gluckiste (auquel s’opposait pourtant Rousseau, se rangeant du côté des Piccinistes et de la mélodie italienne lors de la Querelle des Bouffons⁴⁹.)

Avec Rousseau, les discours sur la musique se recentrent autour de la perception singulière d’un auditeur et des associations d’idées ou d’images qui se présentent, dans l’immédiateté, à son esprit. Ce passage, symptomatique d’une érosion de l’édifice représentatif, ne signifie certes pas encore la propulsion de la musique au rang de paradigme d’écriture, comme il ne symbolise pas non plus la naissance de l’idée d’une musique absolue, puisque celle-ci demeure tributaire d’un mode de signification extra-musicale. En revanche, il annonce une réhabilitation de la sensibilité, de l’imagination et de l’expressivité comme modalités de perception du musical. À l’instar de la notion de sublime, redevable à une « intersubjectivité au caractère ineffable » et à une « émotion indicible que seule transmet la communion autour de l’œuvre⁵⁰ », la musique court-circuite le discours tout en lui échappant. Reibel en arrive à un constat similaire lorsqu’il formule que, à l’orée du XIX^e siècle, « l’analogie de la peinture et de la musique ne concerne plus la mimésis, mais la perception singulière des effets : comme la peinture, et plus qu’elle encore, la musique est à présent conçue comme un médium intraduisible, irréductible au simple langage, qui touche son destinataire directement, sans aucune médiation sémantique, intellectuelle ou théorique, en vertu de sa seule expressivité⁵¹. » Un imaginaire du paysage pittoresque et de la contemplation fantasmatique se met en place, informant à la fois une manière d’appréhender la musique de façon visuelle, voire géographique, et la création de nouvelles formes musicales dont l’importance, à géométrie variable, couvre tout le siècle : *nocturnes*, *barcarolles*, *boléros* et autres titres à connotation topographiques⁵² suscitent un ensemble de représentations intérieures qui deviennent, pour l’auditeur, un véritable spectacle de la nature. De même, la vague du poème symphonique, qui déferle de part et d’autre du Rhin à partir des années 1830, reconduit une conception analogue de l’écoute musicale, qui décline, semble-t-il, l’*Ut pictura poesis* des classiques en ce que Gérard Genette désignera par un *Ut poesis musica*⁵³ – « une musique est un poème ». Cette orientation littéraire temporaire de l’écriture musicale

⁴⁹ Voir à ce propos Claude Dauphin, « La Querelle des Bouffons : crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV », *Synergies Espagne*, n° 4 (2011), p. 139-153.

⁵⁰ William Marx, *L’adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p. 41.

⁵¹ Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*, *op. cit.*, p. 75.

⁵² Voir *ibid.*, p. 80.

⁵³ « À l’*ut poesis musica* romantique et post-romantique répond un *ut musica poesis* qui s’est substitué au XIX^e siècle à l’*ut pictura*... de l’âge classique. Il y a d’ailleurs bien un peu d’*ut pictura* dans le prurit descriptif de la musique du XIX^e siècle, dont ne témoignent pas seulement les *Goyescas* de Granados, les *Tableaux d’une exposition*, le recours de Debussy au terme d’“esquisses”, et la qualification mal refusée d’“impressionnisme”. » (Gérard Genette, « Romances sans paroles », in *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 117.)

aux âges romantique et post-romantique permet de pressentir, certes en filigrane, la mise en place progressive d'une configuration musico-littéraire nouvelle que l'on pourrait condenser dans l'expression *Ut musica poesis* : comme la musique, un poème...

A priori éloigné de l'époque qui nous intéresse, ce panorama nous permet de déployer l'horizon du langage contre lequel la modernité se découpe et dont le spectre continue d'influencer les pratiques romanesques au seuil du XX^e siècle. La fonction spéculaire du discours se prolonge en effet au XIX^e siècle dans un idéal panoramique du roman, que réalisent les grandes fresques de Balzac et de Zola, au même titre que le portrait à vol d'oiseau du Paris médiéval et la cartographie du système d'égouts témoignent chez Hugo d'un « pouvoir-voir » du langage⁵⁴. Pour Philippe Hamon, à qui nous empruntons cette dernière expression, la description, la lisibilité et la transparence sont au cœur du projet réaliste, et signifient par ailleurs que « le lisible s'articule sur le visible, et le visible inversement peut s'identifier au lisible, au racontable⁵⁵ ». L'écho foucauldien de cette assertion, conjugué aux poétiques romanesques du XIX^e siècle, permet de faire éclater la frontière entre les *épistémès* classique et moderne ou, plutôt, de mettre en lumière leur porosité, leurs entrecroisements successifs et les multiples façons de (re)négocier les pouvoirs du littéraire à l'aune de l'opacification du langage. C'est pourquoi la notion ranciérienne de *régime* nous paraît plus opérante, en ce qu'elle admet la compossibilité de plusieurs régimes du sensible au sein d'une même historicité ; mais quoiqu'il en soit, l'idéal de la transparence du discours n'aura dès lors de cesse de s'estomper jusqu'au XX^e siècle, de sorte qu'à partir d'une certaine modernité, parler, déclarera Maurice Blanchot, ce ne sera plus *voir*.

L'expérience classique du langage, organisée autour d'une adéquation naturelle entre les mots et les choses, ménageait donc peu d'espace à une pensée de la musique dépouillée de valeurs mimétiques. Privée des ancrages discursifs qui lui restitueraient une intelligibilité au-delà de la mathématique du *quadrivium*⁵⁶, ou encore idéalisée mais congédiée au seuil de la civilisation, là où elle aurait strictement

⁵⁴ Naturellement, il serait abusif d'assimiler l'entreprise de ces romanciers à une survivance pure et dure du régime de pensée et d'écrire propre à l'Ancien Régime. Jacques Rancière ne néglige d'ailleurs jamais de le rappeler, la fin de la *mimèsis* classique ne signale pas forcément le refus de la figuration, mais la naissance (entre autres choses) d'une sensibilité nouvelle aux détails insignifiants comme puits de signification et éléments d'une mythologie sociale, temporelle et collective. Les mécanismes du discours chez Hugo, Balzac et les autres dévoileraient au contraire une volonté de restituer, voire de perfectionner les virtualités de ce langage saisi moins dans son mystère que comme instrument de lisibilité d'un monde désormais confus, transitoire et crypté dans et en-deçà des signes.

⁵⁵ Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1982, p. 139.

⁵⁶ Jusqu'au XVI^e siècle, la musique faisait partie du *quadrivium* antique aux côtés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie, ces sciences de la mathématique qui, par un rapport d'isomorphisme entre celles-ci et le cosmos,

servi d'auxiliaire au verbe, la musique s'imbrique difficilement à la matrice de la pensée classique. Les témoignages colligés ci-haut adhèrent généralement à la thèse d'une musique honorable dans la stricte mesure où elle rejoue l'équilibre originel et illusoire entre mélodie et langage, et où elle cède à ce dernier la priorité en lui tenant lieu d'accompagnatrice. On reste cependant à une grande distance conceptuelle du récit-partition, qui suppose au contraire un arrière-plan musical *in absentia* et intronisé à titre de modèle ; ou encore, la ruine d'un système des arts nettement logocentriste, et puisant dans la parole un *fiat lux*, une manière transcendante de voir, auquel il substituera, peu ou prou, « un langage où les choses ne se montrent ni ne se cachent⁵⁷. »

b. À la recherche d'une plénitude perdue

Du moment où le langage cesse d'être un véhicule de représentation et « se replie sur soi, acquiert une épaisseur propre, déploie des histoires, des lois et une objectivité qui n'appartiennent qu'à lui⁵⁸ », le *musical* devient non seulement une possibilité esthétique, mais une nécessité historique pour l'écriture littéraire, laquelle se définit de moins en moins selon l'ordre aristotélicien du nœud et du dénouement d'une intrigue, mais comme modalité du sensible et ouverture au sens. L'idéal de la parole élégante et efficace ne constitue plus le socle de la littérature ; *a contrario*, celle-ci s'étiole au profit de la plasticité de la langue, de sa matérialité stylistique et sonore, qui dissout la ligne droite du récit dans les circonvolutions du sensible et les correspondances secrètes du monde. La tâche du poète, du romancier ne réside plus dans la transposition d'un certain ordre entre la pensée, le politique et la fiction ; non plus ne revient-elle à ériger des cloisons de verre comme dispositif d'observation d'un réel en train d'advenir, ni à déterminer les lois et les prévalences du vivant comme du social en une écologie romanesque représentative du macrocosme qui l'englobe. Tout au contraire, en ce qui concerne le mouvement dont nous cherchons à rendre compte, elle nécessite d'investir l'écart entre la fonction de dénotation du verbal et la puissance imageante du sensible langagier pour exhumer de la « densité énigmatique⁵⁹ » des mots une mémoire et une expérience du monde sensible. Pour répondre à la dislocation entre le voir et le dire, et à l'aggravation de la crise du sens au tournant du XX^e siècle, de nouveaux dispositifs de langage et de

étaient aptes à réfléchir le monde comme son image-miroir. Lorsqu'en 1586, Giulio del Bene rapatrie la musique dans la sphère linguistique du *trivium*, auprès de la rhétorique, de la grammaire et de la dialectique, c'est tout un changement d'*épistémè* que l'on peut distinguer à travers son geste, l'avènement d'un régime discursif sous lequel la musique sera désormais jaugée. (Voir Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 34-35.)

⁵⁷ Maurice Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir », in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 44.

⁵⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 308-309.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 311.

pensée découvrent des horizons de signification inédits, à partir desquels la littérature et la musique trouvent de nouvelles orientations critiques.

Le procès du langage

À partir du XIX^e siècle, tout énoncé s'assume de plus en plus comme une subjectivité énonciatrice et expressive qui sélectionne les mots, organise le discours et produit ainsi une signification appréhensible par les vocables employés tout autant que par la présence de métaphores, de non-dits, de silences et de mots écartés autour desquels s'organise le sens. Le langage ne canalise plus des représentations du monde, mais témoigne d'une position toujours oblique par rapport à celui-ci ou, plus exactement, déstituée de son extériorité panoptique et égarée dans le foisonnement opaque du réel. Au fil du XIX^e siècle, les mots, en tant qu'opérateurs de mise en ordre et de saisie du monde, perdent en efficacité. Si bien qu'en 1900, Henri Bergson établit sa philosophie de l'immédiateté contre le langage :

Nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. [...] Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous [...]. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originellement vécu. [...] Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même dans les mêmes conditions, pour tous les hommes. Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. Nous nous mouvons parmi les généralités et des symboles, comme en un champ clos où notre force se mesure ultimement avec d'autres forces ; et [...] nous vivons dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes⁶⁰.

Cette conception discursive nouvelle trouve également en Friedrich Nietzsche un exégète de premier ordre et, de surcroît, un second porte-voix résonnant pour l'évolution de la pensée intellectuelle au XX^e siècle. Le prophète de la mort de Dieu ne claironne pas uniquement la faillite du religieux, comme il est commun de le croire, mais l'effondrement des systèmes de croyances, de valeurs et de modes de pensée rationalistes et objectivistes, qui viennent corollairement remettre en cause la question de la signification et de toute transcendance philosophique. Au fondement de sa critique des notions de vérité, de bien et de morale réside en fait une remise en cause du langage, conçu comme le résultat de conventions arbitraires arrimant ensemble une « excitation sensorielle » à une « image », puis à un « dire »⁶¹. Le langage est

⁶⁰ Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, p. 117-118.

⁶¹ « Transposer d'abord une excitation nerveuse en une image ! Première métaphore. L'image à nouveau transformée en un son articulé ! Deuxième métaphore. Et chaque fois saut complet d'une sphère dans une sphère tout autre et

donc essentiellement métaphorique, il ne renseigne que sur la relation particulière au monde qu'entretient un sujet parlant. *A priori* censé renvoyer à une réalité extérieure, le mot arrive seulement à désigner le créneau vide qui s'immisce entre lui et son référent, et par ricochet, revient se répercuter sur l'énonciateur lui-même. Aussi Nietzsche est-il le premier à rapprocher la tâche philosophique d'une réflexion radicale sur le langage, à réhabiliter la métaphore et à soulever le paradoxe inhérent aux théories antérieures de la connaissance, basées sur des représentations et des liens factices. Lorsqu'il dénonce « l'importance du langage dans le développement de la civilisation [qui] réside en ce que l'homme y a situé, à côté de l'autre, un monde à lui⁶² », le philologue de formation identifie la tache aveugle de ce dispositif, c'est-à-dire l'irréductibilité effective entre le système des mots et celui du monde réel supposément dupliqué par le premier : « C'est parce que l'homme a cru, durant de longues périodes, aux idées et aux noms de choses comme à des *æternæ veritates*, qu'il [...] pensait réellement avoir dans le langage la connaissance du monde⁶³. » Par conséquent, il délimite les bornes épistémologiques du savoir humain dans les limites avouées du langage : « Nous exprimons toujours nos pensées avec les mots que nous avons sous la main. Ou, pour exprimer tous mes soupçons : à chaque instant nous ne formons que la pensée pour laquelle nous avons précisément sous la main les mots capables de l'exprimer approximativement⁶⁴. » Annonçant à cet égard la philosophie de Wittgenstein et du célèbre aphorisme qui aurait presque pu être formulé par Nietzsche – « les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde⁶⁵ » –, la modernité s'ouvre sous le signe de l'indicible et d'une double angoisse, langagière et métaphysique ; elle germerait donc au cœur du langage, désormais pivot d'expression et non plus vecteur de représentations : « si le langage exprime, rappelle Foucault, ce n'est [plus] dans la mesure où il imiterait et redoublerait les choses, mais dans la mesure où il manifeste et traduit le vouloir fondamental de ceux qui parlent⁶⁶. »

La conjoncture franco-allemande, sous-entendue par les exemples convoqués ci-contre, semble tout indiquée pour aiguiller cette lecture de la modernité vers un autre foyer de révolution : la formation, à Iéna, d'une petite société intellectuelle travaillant à l'élaboration d'un projet artistique, philosophique

nouvelle. » (Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, traduit de l'allemand par Nils Gascuel, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1997, p. 13.)

⁶² Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, traduit de l'allemand par Alexandre Marie Desrousseaux et Henri Albert, Paris, Le livre de poche, coll. « Les classiques de la philosophie », 1995, § 11.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Aurore, in Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Julien Hervier, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988, p. 185.

⁶⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961, p. 141.

⁶⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses, op. cit.*, p. 303.

et social nouveau, le romantisme, dont l'importance accordée au geste poétique sera assimilée à la conception même de l'art par la postérité. Bien que ces romantiques allemands alimentent une conception optimiste du monde, marquée par un réenchâtement mystique de la nature et la possibilité de retrouver l'unité originelle par le biais de la parole poétique, il n'en demeure pas moins que l'idée d'un langage intransitif et organique se forme au premier chef au cœur du programme romantique. Jacques Rancière ne manque pas de mettre en évidence le rôle des frères Schlegel, de Novalis et de leurs confrères dans le basculement d'un régime du sensible à l'autre, jusqu'à appréhender le moment iénaen comme celui d'une cristallisation d'un rapport nouveau à la littérature.de signification du langage.

Au langage instrument de démonstration et d'exemplification, adressé à un auditeur qualifié, [la poésie romantique] oppose le langage comme corps vivant de symboles, c'est-à-dire d'expressions qui à la fois montrent et cachent sur leur corps ce qu'elles disent, d'expressions qui manifestent ainsi moins telle ou telle chose déterminée que la nature même et l'histoire du langage comme puissance de monde et de communauté. Le langage alors n'est pas renvoyé à sa propre solitude. Il n'y a pas de solitude du langage. Il y a deux axes privilégiés selon lesquels il peut être pensé : l'axe horizontal du message transmis à un auditeur déterminé auquel on fait voir un objet ou l'axe vertical où le langage parle d'abord en manifestant sa propre provenance, en explicitant les puissances sédimentées dans son épaisseur propre⁶⁷.

Or, et cette formule de Rancière le montre bien, le romantisme des origines ne sous-entend guère une ontologie négative, et encore moins un nihilisme athée tel qu'on a pu le supposer en retraçant, en aval, ses implications tardives. En outre, il perçoit moins le langage comme une instance autosuffisante que comme l'expression des rapports, naturels et cachés, qui existent entre les choses. Mais il préfigure, dans un stade embryonnaire et encore enthousiaste, le soupçon à l'égard du langage qui se généralise vers la fin du XIX^e siècle, et dont on répertoriera quelques causes et manifestations dans la section subséquente de ce chapitre.

Un langage qui voile et dévoile : les deux visages du sens

Le récit épistémique du XIX^e siècle tel que le retrace Foucault rend bien compte de l'envergure de la réflexion linguistique qui se met en place dans sa forme moderne au tournant du siècle. L'étude des discours et des représentations telle qu'elle se pratiquait à l'âge classique cède devant l'intronisation du modèle systémique de la *langue*, conçue dès lors comme une « certaine architecture interne, une certaine manière de modifier les mots eux-mêmes selon la posture grammaticale qu'ils occupent les uns par rapport aux autres⁶⁸ ». Parce qu'il se pose à la fois comme un objet d'étude à *déplier* – les linguistes

⁶⁷ Jacques Rancière, *La parole muette, op. cit.*, p. 44.

⁶⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses, op. cit.*, p. 250.

l'envisagent comme une organisation autonome et lui concèdent une généalogie, une morphologie et une histoire propre – et la médiation nécessaire à toute conceptualisation et communication du savoir, le langage se voit attribuer une zone sinistrée dans l'espace épistémologique. La naissance de la linguistique viendrait nouer l'expérience moderne du langage à un être-au-monde problématique : si la condition aporétique du langage révèle en lui un instrument déficient, où s'engouffre une grande part des données référentielles, elle informe également une lecture du réel, elle-même lacunaire. On ne peut plus, *stricto sensu*, dire le monde. L'expérience classique du langage générait spontanément un espace entre le réel et l'individu où s'interposaient les représentations, espace essentiel et fécond grâce auquel les signes du monde demeuraient lisibles et saisissables. Privé de cette distance, le sujet moderne plonge dans un environnement foisonnant qui le dépasse et devant lequel les mots qu'il maniait autrefois afin de maîtriser son univers se dérobaient, aussi bien à son emprise qu'à leur propre pouvoir spéculaire. L'être-dans-le-langage moderne surgirait plutôt de la fascination⁶⁹, au sens où l'entendait Maurice Blanchot, c'est-à-dire d'une *rencontre* ou d'une véritable *collision* entre le sujet et l'objet, qui viendrait disloquer le cadre de référence, anéantir les idées reçues, abandonner l'individu dans l'incompréhension et libérer l'écriture.

Ainsi s'enclenche une double dynamique au sein du langage, à la fois centrifuge et centripète, qui fait constamment osciller l'avant référentiel du mot, celui qui renvoie vers les choses restées en mémoire, et son envers, la matérialité du signe, par nature intransitif, arbitraire et hiéroglyphique. De même, les discours se conforment à ce mouvement. À l'élan romantique d'authenticité et le désir corollaire de redonner vie à un langage poétique perclus succède le positivisme scientifique, qui cherche à restaurer la transparence, à « neutraliser et comme polir le langage [...], au point que, désarmé de toute singularité propre, purifié de ses accidents et de ses impropriétés [...], il puisse devenir le reflet exact, le double méticuleux, le miroir sans buée d'une connaissance qui, elle, n'est pas verbale⁷⁰ » : ce premier moment, occupant la quasi-totalité du XIX^e siècle français, module l'idéal de transparence en plusieurs variations qui ponctuent la production littéraire, notamment dans l'expression immédiate du sentiment chez Hugo⁷¹, au cœur de l'image stendhalienne du miroir promené le long des chemins, dans la multiplication

⁶⁹ Voir Maurice Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir », *op. cit.*, p. 42 ; Maurice Blanchot, « La solitude essentielle », in *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 28-31.

⁷⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 309-310.

⁷¹ « Contre Boileau, qui conseillait de “vingt fois sur le métier” remettre l'ouvrage, de le polir “sans cesse” et de le repolir, Victor Hugo se proclama incapable de “soudier une beauté à la place d'une tache” et de “rappeler l'inspiration sur une œuvre refroidie” : le texte littéraire restait l'expression immédiate et irremplaçable d'un moment unique. » (William Marx, *L'adieu à la littérature*, *op. cit.*, p. 51.)

des fenêtres chez Flaubert, ou encore dans l'analogie zolienne de la maison de verre, motif privilégié de l'écriture romanesque pour celui-ci.

Cependant, l'utopie d'un langage pur et parfaitement transparent fait bientôt l'objet d'une érosion dès le dernier tiers du XIX^e siècle. À l'origine, la revendication d'une sensibilité aux visions surnaturelles et un appel à la transmission du beau *moderne* – essentiellement transitoire, fugitif et contingent⁷² – que l'on retrouve chez Baudelaire énoncent une conception non figée du monde, à laquelle doivent correspondre une forme poétique souple et un langage sensualiste, à même de traduire les correspondances anarchiques entre les sens et les choses. Ou encore, préexistant les travaux de Freud et gommant l'assimilation entre l'individu et l'auteur et, par extension, entre la sphère éthique et la sphère esthétique, l'altérité rimbaldienne du « je » apparaît bien plus que comme un présage de la « mort de l'auteur » annoncée par le structuralisme ; elle serait venue, comme le soutient George Steiner⁷³, pulvériser la triangulation cartésienne entre conscience, connaissance et monde sensible pratiquement au même moment où Mallarmé proclamait la disparition élocutoire du poète, le vide du signifié dans le signifiant, « l'absente de tous les bouquets » dans le mot *fleur*⁷⁴. Steiner rapproche par ailleurs la proposition mallarméenne des autres tendances formalistes qui viennent poindre simultanément à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, et cerne lui aussi l'avènement de la modernité autour de contestations essentiellement sémiotiques.

Le déplacement général du sens et de l'art, quittant la référentialité et la représentation pour se loger dans la forme et la matérialité du médium, aurait mis définitivement fin à l'âge du *Logos* et sanctionné l'avènement de l'*épilogue* (épi-*Logos*), cet après-coup du Verbe⁷⁵, une fois déclarée par Nietzsche la « mort de Dieu ». Ainsi Steiner parle-t-il de la modernité comme de l'une des plus grandes

⁷² Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1968, t. II, p. 695.

⁷³ « [...] la déconstruction du moi par Rimbaud nie à la fois la construction logique formelle et sa mise en action vitale dans le *cogito* cartésien. Par définition, ces dernières dépendent de l'unité, à la fois essentielle et existentielle, de la première personne du singulier. Le pluralisme anarchique de Rimbaud fait de la preuve cartésienne de l'être et de l'axiome des relations rationnelles entre conscience et monde une fanfaronnade vide de sens. » (George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991, p. 128.)

⁷⁴ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « NRF / poésie », 2003, p. 259.

⁷⁵ On pourra faire un rapprochement entre le récit de Steiner et l'interprétation fournie par Kaltenecker du passage entre l'âge théologique de la Parole et « un goût pour l'infini » romantique, que reproduit les changements de sensibilité musicale au XIX^e siècle. (Voir Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée, op. cit.*, p. 154.)

ruptures intellectuelles de la civilisation occidentale⁷⁶, potentiellement la seule digne d'être qualifiée de *révolution*. L'épicentre, qu'il situe entre 1870 et 1930, aurait également généré de nouvelles voies de réception et d'appréhension du réel, rassemblées sous quatre paradigmes d'analyse langagière : les questionnements sous-jacents à la philosophie du langage telle que la pratique Ludwig Wittgenstein, qui congédie les enjeux métaphysiques de l'autre côté du langage, là où seuls le silence et la musique peuvent donner accès ; la linguistique saussurienne, à bien des égards corrélée aux travaux de Wittgenstein, de Frege et d'autres logiciens, qui élabore toute une épistémologie autour du langage, et à laquelle l'anthropologie, la psychologie cognitive et le structuralisme empruntent les principales modalités de signification ; la psychanalyse freudienne, qui conçoit la *psyché* humaine comme un *continuum* de récits, de symboles et de tropes censurés, tissant des réseaux de sens, ou des associations entre la conscience et l'inconscient par la déconstruction de discours (moraux, sociaux, religieux) intériorisés ; enfin, axe matriciel qui rejoint à la fois les trois autres, la *Sprachkritik* de Fritz Mauthner⁷⁷, réquisitoire contre la langue considérée comme un système arbitraire de signes, un emprisonnement de l'individu, une entrave à toute communication authentique.

Le portrait brossé par Steiner de l'*épilogue* croise ainsi la thèse foucauldienne du langage comme nœud gordien de la modernité, et transpose l'expérience opacifiante du réel à celle des discours. Ceci expliquerait la résurgence d'une *praxis* exégétique, non plus théologique, mais bien critique, appliquée aux œuvres littéraires, picturales et musicales afin de les élucider – et non simplement les décrire ou leur répondre par la création. Même constat chez Foucault, qui présente le second temps de l'*épistémè* moderne sous le signe de l'exégèse. Comprendre relève à la fois du geste interprétatif voué à déceler, à déplier et à rendre sensibles la mémoire et les mythes enfouis sous le langage, et de la synthèse formaliste axée vers une mise au jour des figures, des lois et des exceptions communes qui conditionnent l'écriture. Ces tendances tracent un fil rouge dans l'horizon intellectuel, dans la mesure où elles ouvrent le spectre du langage à d'autres matrices de signification, en marge de l'articulation entre le signe et le sens, et des fonctions dénotative, cognitive et représentative qui lui étaient traditionnellement attribuées. Au moment où les travaux de Saussure posent l'arbitraire du signe comme fondement de la théorie sémiologique, les mots se (re)mettent à parler, quoique autrement, alimentés par ce procès du discours simultanément mené

⁷⁶ « C'est cette rupture de l'alliance entre mot et monde qui constitue une des très rares révolutions authentiques de l'esprit dans l'histoire de l'Occident et qui définit la modernité elle-même. » (George Steiner, *Réelles présences*, op. cit., p. 121. L'auteur souligne.)

⁷⁷ Fritz Mauthner, *Le langage*, traduit de l'allemand par Jacques Le Rider, Paris, Bartillat, 2012 [1906]. Voir aussi les trois volumes *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Leipzig, Meiner, coll. « Karl-Menger », 1923.

de front par la psychanalyse et la philosophie du langage – et, son doublet critique, le formalisme (suivi de son aboutissement structuraliste⁷⁸.)

Dans le premier cas, en effet, le sens se construit selon un dispositif langagier qui fonctionne par échos, résonances et associations, lesquels provoquent une distorsion, voire une déviation dans le lien qui unit le langage et les vérités de l'esprit. Irrigués par ces phrases muettes, ces symboles récurrents, ces quelques mots et motifs fondateurs qui sous-tendent l'entièreté de la nappe psychique, les discours s'obscurcissent et s'épaississent, donnant lieu à un amalgame composé des diverses strates de sens, ceux qui restent en surface ou ceux qui logent au creux des mots. La méthode psychanalytique, on le devinera, ne peut advenir qu'en contexte où la représentation et l'être se sont désolidarisés, et que les mots possèdent autant de plis et de strates qu'il existe d'interprétations et d'interrelations pour les expliquer.

Quant à la seconde approche, elle s'enracine elle aussi dans l'interstice qui subsiste, en pleine modernité, entre le signe et la chose qu'il est censé désigner. Corollaires des postulats saussuriens du signe et de la distinction frégréenne entre sens et dénotation⁷⁹, elle conditionne une pensée pragmatiste du langage et s'étend jusqu'au structuralisme, dans une volonté d'identifier les mécanismes qui encadrent et génèrent du sens. Pour les philosophes du langage, on ne peut déduire aucune vérité métaphysique ou ontologique par le strict biais du discours, discours dont il faut d'ailleurs exposer la structure et interroger les arrangements plutôt qu'instituer en métalangage. Aussi le langage délimite-t-il le seuil butoir de la pensée, mais non celui du réel, dévoilant de fait que certaines réalités échappent aux mots et qu'il est, par conséquent, vain de tenter leur expression. La proposition conclusive du *Tractatus logico-philosophicus*

⁷⁸ Nous considérons ici la philosophie du langage et le structuralisme comme appartenant à un même mouvement, à l'instar de Thomas Pavel qui interprète le second comme une manifestation tardive des enjeux propres au tournant linguistique philosophique, omniprésents dans les cercles germaniques et anglo-saxons, mais à peu près éclipsés en France en raison de l'hégémonie de la pensée de Bergson. (Voir Thomas Pavel, *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988 ; et « Les utopies linguistiques », *Le Débat*, vol. 117, n° 5 (2001), p. 5-17.)

⁷⁹ Pour Saussure, la liaison qui assimile un mot (« une image acoustique ») à une réalité conceptuelle relève de conventions arbitraires fixées par l'usage, et la signification se tisse à la lumière d'autres signes, dont l'ensemble vient former un système qui garantit la signification ; pour Frege, s'il existe une nuance cruciale et irréductible entre le sens (les mots choisis) et la dénotation (la référence) d'un énoncé, les représentations que suscite la lecture d'une phrase demeurent davantage tributaires d'un bagage cognitif que du signifiant en lui-même, de sorte que la validité référentielle d'un énoncé ne se résout pas par le seul langage – ce qui vient donc réaffirmer l'écart ontique entre les mots et les choses.

de Wittgenstein⁸⁰ – « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire⁸¹ » – marque ainsi la défaite du verbal face à l’expression de la condition humaine : l’expérience d’exister uniquement au sein du langage et d’en demeurer captif, de n’avoir accès qu’à ses ressources et en éprouver les limites.

Les deux matrices herméneutiques exposées ci-haut semblent d’ailleurs effectuer un partage dans le champ littéraire du XX^e siècle ou, à tout le moins, représenter deux orientations, évidemment non exclusives l’une à l’autre, dans notre étude du récit-partition : d’un côté, une prose qui renferme, en creux ou en puissance, une forte dimension musicale, à la façon d’un double-fond sonore qu’il faudra pousser afin d’actualiser l’imaginaire (ou l’inconscient) musical du texte ; de l’autre, une composition romanesque calquée sur les grandes formes musicales, qui emprunte à la sonate, au contrepoint ou à la fugue, une progression, une articulation, des transitions et une découpe particulières. Aussi observerons-nous une plus grande résonance du premier modèle chez des écrivains proches ou ayant appartenu au mouvement surréaliste, comme Aragon, Leiris, Gracq ou Vian, et le second se développer en filigrane d’une réflexion formelle, ou formaliste, sur le roman telle que la poursuivent surtout Gide, Butor et Pinget. Parallèlement, un phénomène similaire se remarque dans les traditions d’esthétique musicale qui se relaient tout au long des XIX^e et XX^e siècles : d’abord, la croyance en une puissance supra-linguistique de la musique, apte à évoquer, d’un même mouvement, la condition humaine et des réalités inaccessibles au verbe, que ce soit la Volonté, l’ineffable ou le déploiement des vérités métaphysiques – position soutenue par la philosophie spéculative allemande, dont Schopenhauer et le jeune Nietzsche héritent en partie, et grâce à laquelle (ou contre laquelle) Adorno et Lévi-Strauss parviennent à penser leur propre conception de la musique – ; enfin, une réception formaliste qui écarte les contenus expressifs et discursifs de la musique pour mieux mettre en valeur l’intelligence structurelle et les tours de force compositionnels du musicien – thèse d’abord élaborée par Hanslick au XIX^e siècle, puis reconduite entre autres par Boris de Schloezer et par Vladimir Jankélévitch au siècle suivant. Des faisceaux analogues se devinent dans la proposition de typologie établie par Martin Kaltenecker, qui remarque quant à lui quatre attitudes d’écoute musicale qui coexistent tout au long du XIX^e siècle et se prolongent dans les théories du XX^e, comme l’illustre le musicologue en s’appuyant sur l’exemple proustien d’une écoute « hypersensible » :

⁸⁰ Le renoncement (résigné) aux transcendances de la pensée wittgensteinienne s’inscrit en faux contre une tradition spéculative encore forte dans les cercles germaniques, et invite à effectuer une lecture à rebours de l’histoire philosophique, par laquelle il serait sans doute possible de lire dans le verdict kantien d’une impossibilité discursive à penser l’absolu les lointains balbutiements du *Tractatus*. Frédéric Sounac le place par ailleurs à l’embouchure de sa vaste étude du méloforme, du Romantisme d’Iéna aux années 1980. (Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d’une utopie esthétique*, Paris, Classes Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014, p. 426 *sqq.*)

⁸¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 177.

d'une part, une écoute structurelle, attentive à la forme architectonique, voire organique sous-jacente à l'œuvre, qui « tend vers une perception préanalytique et [...] déconsidère l'affect » au profit d'une saisie en profondeur « dans l'espace de la concentration et de l'écoute répétée » ; d'autre part, une réception herméneutique, sensible et affective, elle-même subdivisible en trois positions distinctes mais comparables : l'écoute imaginative, ou extra-musicale, par laquelle l'auditeur opère une « transformation possible de toute musique, grâce à la projection sur elle d'un "moi" ou d'un "nous", et d'une *histoire* » ; l'écoute initiatique, vécue sur le mode de l'« attente passive de messages venant d'un au-delà diffus », placée sous le paradigme de l'ineffable ou du mystère, qui viendrait solliciter, « davantage que la compréhension d'une forme, une épiphanie du Son » ; enfin, l'expérience galvanisante et esthético-somatique – *esthésique*, avance Kaltenecker – d'un sublime musical, le plus souvent opératique, où le sujet écoutant serait « comme envahi : une passivité [se] joint à une dimension quasi-corporelle et à un débordement de l'entendement qui n'arrive plus à synthétiser des effets de pure quantité »⁸².

En somme, il s'agit toujours d'un même paradigme à double ramification, qui propose de baliser l'expérience sensible et d'encadrer l'écriture au moment où se dissolvent les joints qui soudaient les noms aux réalités qu'ils cherchent à désigner. D'évidence, la musique instrumentale, qui échappe aux modalités binaires de la langue, tire désormais profit de l'expérience incommunicable qu'elle donne à vivre, et offre un modèle compensatoire pour restituer la complexité croissante du réel sous d'autres auspices que celles de l'expression verbale. Les textes qui constituent notre corpus ne font pas simplement écho à ce nouveau régime de signification, ils le prolongent et le *créent*, en quelque sorte, donnant à penser le musical et pensant de même la po(i)étique au prisme de ce dernier ; mais encore cela est-il possible dans la mesure où s'est organisé, au sein du paysage intellectuel de l'époque, un champ pleinement dévoué à la quête d'une langue autonome et anarchique, traversé de part en part par des lignes de forces cherchant à restituer d'un même mouvement le sentiment de plénitude perdue et l'état de dépossession qui « met en crise [le] rapport au langage⁸³. » Si, pour solliciter à nouveau une formule de Roland Barthes, « l'écriture est une langue étrangère par rapport à notre langue, et cela est même nécessaire pour qu'il y ait écriture⁸⁴ », le recours – qu'il soit inconscient ou non – à la musique comme à « l'autre du langage » paraît dès lors

⁸² Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée*, *op. cit.*, p. 223 à 225. Le chercheur se borne à identifier les quatre types d'écoute sur un plan unique ; les recoupements que nous effectuons sont redevables à notre lecture et aux hypothèses que cette partition semble prolonger.

⁸³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1973, p. 23.

⁸⁴ Roland Barthes, « Un univers articulé de signes », in *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993, t. III, *op. cit.*, p. 654.

indissociable d'une pensée de l'écriture au seuil d'une époque marquée par le soupçon, voire par la « misologie⁸⁵ » littéraire.

c. La quête d'autonomie : de l'absolu romantique à la musique absolue

Bien avant la mosaïque formée par les récits-partitions dans le paysage romanesque du XX^e siècle, et en amont des nouvelles modalités de signifiante qui émergent dans les décennies clôturant le XIX^e, se serait élaborée une troisième configuration discursive, que Rancière, du même souffle que Foucault, et comme Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Jean-Marie Schaeffer dans la foulée, identifient comme le lieu de naissance de la notion de littérature – au double sens où nous la définissons aujourd'hui, artistique et théorique. En contrepoint des efforts déployés par la science pour restituer la transparence du langage et des méthodes proposées par la psychanalyse et le structuralisme, la littérature viendrait chanter la « densité énigmatique » du langage et aménager, en vase clos, un dispositif producteur de signifiante. Elle émergerait des éclats d'un discours morcelé, prendrait forme dans ses interstices, et s'imposerait comme « un monde radicalement autonome [où] les mots jouent avec les mots⁸⁶. » Fondamentalement, elle donnerait lieu à une configuration nouvelle du sensible, qui reposerait sur un langage singulier dont le principe premier serait la *poéticité*⁸⁷ et dont la finalité ultime, de même que son point *critique* (au double sens de réflexif et de *crise*), serait le *musical*. Ce sont les points de médiation entre une littérature rêvée comme autonome et le processus discursif qui fonde la complète autonomie de la musique qu'il nous faut, dès à présent, examiner.

Romantisme critique et critique du romantisme : le nœud de la crise

Qu'on le subsume sous l'*épistémè* moderne, sous le régime esthétique des arts ou sous la *doxa* poétologique⁸⁸, la plupart des « archéologues » de la pensée moderne s'entendent pour désigner le

⁸⁵ Le terme « misologie », la haine de la langue, est emprunté à Gilles Philippe et à Julien Piat (*La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 15.)

⁸⁶ Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature*, op. cit., p. 25.

⁸⁷ « On appellera poétique tout objet susceptible d'être perçu selon cette différence à soi qui définit le langage poétique, c'est-à-dire le langage en son état originare. La poéticité est cette propriété par laquelle un objet quelconque peut se dédoubler, être pris non seulement comme un ensemble de propriétés mais comme la manifestation de son essence : non seulement comme l'effet de certaines causes, mais comme la métaphore de ou la métonymie de la puissance qui l'a produit. » (Jacques Rancière, *La parole muette*, op. cit., p. 40-41.)

⁸⁸ Jean-Marie Schaeffer distingue à partir du foyer romantique deux investissements théoriques qui irriguent la modernité théorique : il désigne par *doxa poétologique* le « fait que la plupart de nos évidences poétologiques "quotidiennes" ne constituent qu'une variante plus ou moins abâtardie de la doxa romantique. La portée ontologique de l'esthétique, son caractère logocentrique, la notion d'une littérature unifiée, la théorie du langage poétique comme langage essentiel et essence du langage, ne sont que quelques-uns des thèmes romantiques qu'on rencontre presque

moment romantique à la fois comme l'étincelle et l'incubateur de la littérature dans ses manifestations modernes, non plus régies par un ensemble de conventions rhétoriques et mimétiques, mais saisies comme un certain *état du langage*. Pour Rancière, la littérature naît de l'effondrement du système des Belles-Lettres. Elle s'incarne dans une possibilité d'ancrage dans les formes sensibles et leurs multiples résonances, non plus dans l'abstraction conceptuelle de la pensée, le devoir d'émulation et le besoin immémorial de la fable. Par un renversement terme à terme des quatre primats du système représentatif⁸⁹, elle fait de chaque chose, aussi figée ou triviale soit-elle, la cellule potentielle du « mouvement des métamorphoses⁹⁰ » poétiques et le site d'une production dynamique de sens. La modernité littéraire est donc à inscrire sous le spectre balayé par une oscillation entre un langage replié sur sa matérialité, où s'encrypte une signification difficilement accessible, et l'éparpillement des discours au gré du kaléidoscope social, dispersés entre différents objets composites de monde. Bien que leur coexistence puisse sembler incompatible, ces deux orientations participent selon Rancière d'une même configuration émancipatrice de la signifiante : émancipation de la tutelle de l'idée comme préalable à la production du sens, et émancipation d'un système de conventions réservant la production de significations à un cercle restreint d'individus bien nés et aux fables édifiantes mettant en scène des êtres illustres.

Prenant appui sur la pensée de Maurice Blanchot, le philosophe invoque en outre le « mouvement infini de se tourner vers sa propre question⁹¹ » comme modalité d'être du langage littéraire, définition qui croise, en la nuanciant⁹², l'hypothèse foucauldienne de la naissance de la littérature. Pour Foucault,

inévitavelmente dans tout discours critique actuel. » À celle-ci il oppose l'*épistémè* poétologique, qui opère « sur deux niveaux : celui des métaphores théoriques fondatrices (organisme, cosmos, etc.) et sur celui des concepts théoriques plus spécifiques (autotélisme, motivation, etc.) » (*La naissance de la littérature, op. cit.*, p. 81.)

⁸⁹ « Au primat de la fiction s'oppose le primat du langage. À sa distribution en genres s'oppose le principe antigénérique de tous les sujets représentés. Au principe de convenance s'oppose l'indifférence du style à l'égard du sujet représenté. À l'idée de la parole en acte s'oppose le modèle de l'écriture. » (*Ibid.*, p. 28.)

⁹⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

⁹² Rancière comble une lacune importante de la lecture de son prédécesseur, qui occulte tout un pan référentiel de la littérature moderne dans son panorama, en défendant que le régime esthétique du sensible consiste moins en un rejet de la figuration qu'il rend possible la libre mise en circulation de la signification : chaque manifestation de l'activité humaine, chaque topographie de lieu, chaque trace matérielle de l'écriture sur le papier ou d'un pli sur le vêtement contient dorénavant le germe d'un devenir-littérature. Les implications d'une telle conception du régime esthétique élargissent ainsi le compas, et permettent de saisir d'un même mouvement la prose éminemment figulée d'un Flaubert, les désordres poétiques d'un Tzara ou d'un Artaud, et les romans « anti-aristotéliens » d'un Robbe-Grillet comme autant de possibilités d'exploiter, d'interroger, de mettre à l'épreuve, voire de dynamiser les cadres sémiotiques du verbal, et d'épouser la matérialité du langage devenu corps sensible. Par-delà l'« intransitivité radicale » foucauldienne, et qui se rattache peut-être davantage au critère kantien de la « finalité sans fin » qu'à une cartographie fidèle de l'histoire littéraire des XIX^e et XX^e siècles, le propre de la littérature résiderait dans l'inscription sensible du mot, image sonore dépositaire d'une mémoire perdue, et dans les dimensions ludiques, autocritiques et autotéliques du médium verbal, seule modalité compensatoire à l'impossible incarnation de la chose dans le mot.

soucieux de distinguer les balises épistémiques qui rendent possibles les expériences littéraires de son temps – celles d’Artaud, de Bataille, de Blanchot et de Roussel notamment, dont on connaît l’empreinte sur sa pensée –, la littérature moderne surgit du choc tectonique provoqué par le changement d’*épistémè*, à la charnière entre les XVIII^e et XIX^e siècles :

C’est qu’au début du XIX^e siècle, à l’époque où le langage s’enfonçait dans son épaisseur d’objet et se laissait de part en part, traverser par un savoir, il se reconstituait ailleurs, sous une forme indépendante, difficile d’accès, repliée sur l’énigme de sa naissance et de tout entière référée à l’acte pur d’écrire. [...] De la révolte romantique contre un discours immobilisé dans sa cérémonie, jusqu’à la découverte mallarméenne du mot en son pouvoir impuissant, on voit bien quelle fut, au XIX^e siècle, la fonction de la littérature par rapport au mode d’être moderne du langage [...] : silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d’un papier, où il n’a rien d’autre à dire que soi, rien d’autre à faire que scintiller dans l’éclat de son être⁹³.

La littérature de la modernité aurait ainsi vu naître son propre espace lorsqu’elle se serait détachée du discours des idées et détournée de conventions génériques « ajustées à un ordre de représentations⁹⁴ ». D’un même élan, elle aurait fixé comme horizon d’écriture l’Absolu et la « signifiance infinie⁹⁵ », à l’instant même où le discours philosophique s’en détournait délibérément : si elles ne sont pas encore assimilées à la musique, ces composantes préparent du moins la possibilité pour la littérature de se penser musicalement, creusant à même le littéraire un terreau fertile pour l’invasion du musical, dans la poésie d’abord, dans le roman ensuite. L’apostasie de la représentation marque ainsi la rupture du langage avec ses fonctions de miroir du monde, pour embrasser plutôt une autoréflexivité circulaire et infinie, qui, pour demeurer spéculaire, n’en est pas moins « recourb[ée] dans un perpétuel retour sur soi⁹⁶ » ; mais c’est paradoxalement dans la parfaite clôture sur elle-même que la littérature, tel le hérisson qui s’enroule dans le fragment 206 de l’*Athenaeum*⁹⁷, peut aspirer à la complétude, à la totalité et à l’absolu tout en laissant ouverte la nécessité de son inachèvement, moteur essentiel à sa relance. L’œuvre moderne, fragment conçu au miroir d’une totalité impossible, « énonce simultanément que le hérisson *n’est pas là*. Le fragment bloque sur lui-même en quelque sorte l’achèvement et l’inachèvement [...]. [II] dessine [...] le pur contour [...] de l’Œuvre absente⁹⁸ » – en témoignent cette grappe de romans qui mobilisent – et rendent mobile, pour reprendre une dérivation sémantique de Blanchot –, une écriture en train de se faire

⁹³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 312-313.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature*, op. cit., p. 30.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ « Pareil à une petite œuvre d’art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson. » (s. a., « Fragment 206 », in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L’absolu littéraire*, op. cit., p. 126.)

⁹⁸ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, in *Ibid.*, p. 71-72.

et de se dire, chez Proust ou encore chez le dernier Aragon, ou bien une parole qui s'épuise et qui éclate tout en exposant ses envers et ses artifices, telle celle du *Bavard* de des Forêts et de la *Passacaille* pingetienne. L'autoréflexivité du médium, toujours dépositaire de sa propre critique, permet d'opérer la jonction entre une « totalité à venir ou déjà perdue, mais qui, dans tous les cas constitue l'horizon idéal⁹⁹ » ; en même temps, elle postule l'impossibilité de l'autonomie effective de l'œuvre, renvoyant à une éventuelle postérité (ou regrettant son existence antérieure) la finalité de sa réussite comme organisme clos et autotélique. C'est pourquoi, à partir du XIX^e siècle, toute œuvre comprend tant sa réponse critique qu'une résistance sur laquelle elle achoppe, qui, par le fait même, viennent ronger de l'intérieur son autosuffisance et la subordonner aux contingences extérieures. C'est aussi pourquoi, dans le sillage de cette aporie pour le moins féconde, l'histoire de la littérature converge naturellement vers le modèle musical, de surcroît la musique instrumentale, qui seule accomplit l'*organon* à la fois plein et critique auquel rêve la modernité.

Jean-Marie Schaeffer a bien montré comment la crise du discours philosophique¹⁰⁰ au tournant du XIX^e siècle en Allemagne a pu générer une théorie de la création poétique comme « présentation du contenu de la philosophie¹⁰¹ » et, par conséquent, donner lieu à une sacralisation de la poésie comme accès à l'Être et à l'essence du monde. La poésie viendrait nouer le langage et l'ontologie, dans la mesure où elle réunit dans une contemplation extatique le sujet énonciateur et le monde sur lequel porte cette énonciation, et colmate, par la valeur métaphysique du langage poétique, la brèche qui fissure l'édifice référentiel du discours. Cela ne signifie pas pour autant un retour à l'idéal de transparence qui soutenait la pratique discursive classique ; *a contrario*, l'élaboration d'un langage spécifiquement poétique et la discrimination de la parole ordinaire qu'elle implique forcément s'apparentent plutôt à une première manifestation d'un bouleversement dans le statut même du langage. Par ailleurs, la question de l'Unité demeure le point névralgique de cette crise, notion obsessionnelle dans les écrits de Novalis et de Schlegel notamment, qui ne cessent d'évoquer sa perte et l'espoir de sa restitution prochaine au moyen de la poésie. D'un côté, précise Schaeffer, « le langage s'émancipe de son rôle d'instrument, il prend donc une dignité nouvelle, mais d'un autre côté, et dans le même mouvement, il se révèle comme obstacle

⁹⁹ Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature*, op. cit., p. 78.

¹⁰⁰ « Sa genèse, c'est-à-dire celle de la "révolution romantique", est d'abord et avant tout une réponse à la double crise spirituelle, celle des fondements religieux de la réalité humaine et celle des fondements transcendants de la philosophie. » (Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF : essais », 1992, p. 19.)

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 90.

s'interposant entre le sujet et le monde, et interdisant une saisie "directe" de ce dernier¹⁰². » En réponse à cette scission inaugurale, la stratégie romantique réside dans la mise en place d'une conception bicéphale du langage, qui marque une vive démarcation entre « un pôle représentatif, référentiel et où les signes sont arbitraires, opposé à un pôle expressif, autotélique et motivé [...], le langage poétique¹⁰³. » C'est évidemment le second pôle qui exhorte l'enthousiasme des romantiques à l'endroit des possibilités du poème, et qu'il s'agit pour le poète d'investir pleinement afin de plonger « dans les profondeurs de sa subjectivité, redécouv[r] les richesses expressives de la langue et donc la sagesse primitive de sa nation¹⁰⁴ » et rendre dès lors sensibles les vérités inaccessibles au discours commun. Alors que ce dernier inquiète par le vide qu'il ne cesse de masquer en affectant de révéler, le langage poétique des romantiques relève d'une plénitude, en ce qu'il se déploie selon deux faisceaux de sens : d'une part, dans la verticalité sous-entendue par le symbole¹⁰⁵ qui travaille les discours, et de l'autre, dans l'idée que l'œuvre de langage forme un monde clos et autonome, où les associations entre mots et images reflètent le jeu des relations entre les choses – horizontales – du monde¹⁰⁶. À partir de cette composition de la langue en deux axes, Thomas Pavel formule à son tour, avec un accent baudelairien, que « pour les romantiques, la langue est un temple dont les symboles énigmatiques évoquent la ténébreuse et profonde unité de la nature¹⁰⁷. »

Il s'agit alors de pousser le langage à sa *deuxième puissance*, d'en multiplier la virtualité imageante du mot par son potentiel sonore :

Le langage à la deuxième puissance, par exemple la fable, est l'expression d'une pensée totale – appartient à la hiéroglyphique de la deuxième puissance – au langage sonore et écrit à la deuxième puissance. Elle a des mérites poétiques et n'est pas rhétorique – subalterne – lorsqu'elle est l'expression achevée – lorsqu'elle est correctement euphonique à la deuxième puissance – lorsqu'elle est pour ainsi dire une expression pour l'expression – lorsqu'elle est du moins

¹⁰² Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature*, op. cit., p. 24.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Thomas Pavel, « Les utopies linguistiques », art. cit., p. 11.

¹⁰⁵ Schaeffer soutient que « la théorie du symbole postule une relation hiérarchique entre l'intelligible et le sensible, relation dans laquelle le premier est le paradigme du second : au fond de toute théorie du symbole se trouve l'idée d'une inadéquation du sensible, inadéquation que le symbole justement permet d'annuler puisqu'il est censé le spiritualiser. Si par ailleurs on identifie le monde intelligible à l'universel et le monde sensible au royaume du particulier, on pourra définir le symbole comme unité de l'universel et du particulier ». (Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, op. cit., p. 112-113.)

¹⁰⁶ On remarquera qu'il s'agit ici de la même dialectique, sous une forme primitive et sereine, qui articule l'interprétation et la formalisation par le langage, et dont on a déjà accentué les contours dans la pensée philosophique du XX^e siècle.

¹⁰⁷ Thomas Pavel, « Les utopies linguistiques », art. cit., p. 11.

elle n'apparaît pas comme moyen – mais qu'elle est elle-même une production achevée du pouvoir linguistique supérieur¹⁰⁸.

Au prisme de cette conception, les positions mallarméennes sur la nécessité d'affranchir la littérature de « l'universel reportage » peuvent paraître moins avant-gardistes qu'elles ont pu sembler aux yeux de ses contemporains¹⁰⁹, au même titre que les irrptions brèves et fulgurantes du surréel dans la combinatoire des mots et des images qui donnent accès, pour les surréalistes, à une forme de vérité se profilent déjà dans la pensée iénaenne. Le récit-partition, parce qu'il adopte un mode de signifiante calqué sur celui de la musique instrumentale, c'est-à-dire une circulation de motifs, d'idées et de formes qui ne prennent sens qu'à l'intérieur d'une dynamique construite dans le temps et par la mémoire, participe sans doute, quoique dans une moindre mesure, de cet élan.

Dès la révolution romantique, le littéraire a donc commencé à s'envisager selon un certain arrangement des signes dont la matérialité produit un effet esthésique et renferme son propre sens. La poésie permet donc, dans l'idéal romantique, une reconfiguration du monde qui vise à lui redonner sa virginité première, en rapatriant les mots vers la puissance expressive qu'ils portent en mémoire, fossilisée contre, ou derrière, eux. La parole poétique redonnerait aux choses leur vérité originelle dans la mesure où, comme l'entend Novalis, tout parle¹¹⁰, tout parle *en soi* et *de soi* ; or, si tout est également signifiant, rien ne l'est plus réellement, et il n'y aurait qu'un « rien inessentiel » au fondement du geste littéraire. Dans une optique similaire, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy soulignent que le geste créateur recouvre, pour les auteurs du cercle d'Iéna, une importance cardinale, à tout le moins autant que l'œuvre « achevée ». Le poétique suppose avant tout une poïétique, « où le sujet se confond avec sa propre production et [une] littérature close sur la loi de son propre engendrement¹¹¹ », et l'œuvre d'art s'envisage à l'horizon d'une « perception qui s'expose¹¹² » ou, plutôt, qui s'actualise dans le geste créateur resté en latence dans le produit fini. À même l'œuvre se dessinent le tracé de sa genèse, les liens

¹⁰⁸ Novalis, *L'encyclopédie*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Éditions de Minuit, 1966, p. 1328.

¹⁰⁹ On a d'ailleurs pu parler chez les symbolistes d'une volonté de reprendre le flambeau de l'*Athenaeum*. (Voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 26.)

¹¹⁰ « L'homme n'est pas le seul à parler / l'univers aussi parle, tout parle » (Novalis, *Le brouillon général*, traduit de l'allemand et annoté par Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, 2000, p. 49.)

¹¹¹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹¹² Florent Albrecht, *Ut musica poiesis : modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2012, p. 60.

tacites qui travaillent souterrainement le texte et qui, au fil de la lecture qui les actualise, rejouent la « dramaturgie du sens¹¹³ », l'avènement du sens comme événement esthétique.

Le recentrement alors effectué autour de la production comme *processus* ou comme *work in progress*, et moins comme *finalité*, contribue à perméabiliser les frontières entre le verbal et le non-verbal, entre l'inachevé et l'ébauche, entre la totalité et le fragment, entre la création et la conceptualisation, entre le « tout parle » et le « rien ne parle ». En plus d'y distinguer en puissance l'idéal de fusion générique à l'horizon duquel pourra s'envisager un versant entier de la production littéraire moderne – le texte polyphonique bakhtinien, le *Gesamtkunstwerk* wagnérien, la matrice livresque utopique et ses avatars chez Mallarmé ou Blanchot¹¹⁴ –, ce sont aussi les lointains ancrages philosophiques du récit-partition qui s'élaborent dans la foulée. Parce qu'il fait la part belle à la composition et qu'il institue une *idée* de l'art où la fluidité des formes sensibles et leur force d'expression sont le fruit de l'actualisation de structures perméables aux « signes muets de la mathématique convertis en intuitions sensibles¹¹⁵ », le moment romantique pourrait fort bien s'apparenter au cadre philosophique générant l'essor de l'idéalité musicale pour le roman. Il importe cependant de nuancer : ce serait moins du côté de la musique que le fantasme d'une œuvre absolue aurait affleuré, mais bien chez les écrivains et les philosophes qui auraient eux-mêmes projeté sur la musique l'idéal unitaire et autoréférentiel perdu auquel ils aspiraient¹¹⁶ ; ils auraient élaboré à même le langage une conception de la musique non seulement émancipée du langage, mais rétive à toute possibilité du dire¹¹⁷, façonnant ainsi l'œuvre pleine et autonome en marge du discours alors que la plupart de leurs contemporains musiciens envisageaient la composition à la lumière d'une signification extrinsèque, Beethoven au premier chef.

¹¹³ Nous reprenons l'expression à Laurent Jenny qui entend par là la propriété du sens d'une phrase à prendre corps dans l'expérience, temporelle et empirique, de la lecture, et non comme « un simple enchaînement de significations déjà réalisées. » (*La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 1990, p. 173.)

¹¹⁴ Voir Dominique Combe, « Modernité et refus des genres », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat [dir.], *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 56-57.

¹¹⁵ Jacques Rancière, *La parole muette*, op. cit., p. 133.

¹¹⁶ Henri Garric estime pour sa part qu'une origine littéraire préexiste à ce qu'il désigne comme l'esthétique silencieuse des arts modernes, qui transite en premier lieu par une élection de modèles issus de codes non-langagiers, comme la musique ou les arts visuels : il suppose ainsi non seulement une « présidence » littéraire au mouvement général des arts vers le refus du *discours*, mais également une contamination des autres arts *par* le littéraire. Henri Garric, *Parole muette, récit burlesque. Les expressions silencieuses aux XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2015, p. 157-169.)

¹¹⁷ « *the Romantics did not compose; they merely talked. They fabricated from the symphony the discourse of absolute music. So far from standing speechless before its ineffable utterances, the Romantics spoke absolute music into existence. It is a music emancipated from language by language.* » (Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, op. cit., p. 5.)

Comment la musique est devenue métaphysique

De ces discours et efforts successifs pour théoriser et saisir l'essence de la musique se devine l'émergence d'une conception novatrice de l'œuvre musicale, désormais envisagée comme un organisme clos et autonome – un *organon* –, et de fait, intronisée à titre de modèle pour les autres formes d'art. Carl Dahlhaus, dans le travail de synthèse qu'il entreprend pour remonter aux origines de ce qu'il intitule la « musique absolue », rapproche d'entrée de jeu l'émancipation de la musique d'un changement dans le statut particulier de la langue : « Si, au XVIII^e siècle, la musique instrumentale était pour le sens commun esthétique “un bruit agréable” *en-dessous* du langage, la métaphysique romantique de l'art en fit un langage situé *au-dessus* du langage¹¹⁸. » Sans doute l'hégémonie progressive qu'acquiert, au fil des XIX^e et XX^e siècles, l'idée de la musique absolue résulte-t-elle des grands bouleversements épistémologiques dont il a été question ci-haut, et que la permutation de la poésie et de la musique dans la hiérarchie des arts a-t-elle davantage à voir avec la crise du langage et de la signification que l'apparition prématurée de l'autonomie musicale pourrait *a priori* le laisser croire. Le musicologue Daniel Chua inscrit également la musique absolue dans une pensée historiographique, faisant de cette notion une construction discursive par laquelle la modernité aurait cherché à façonner sa scénographie singulière. Si l'essor de la musique instrumentale précède largement la révolution romantique, Chua explique sa récupération au sein d'une poétique de l'ineffable par une recherche de transcendance au cœur d'une modernité désenchantée : une innovation de la modernité devait légitimer son histoire, en incarner l'absolu et servir d'emblème pour sanctionner une vision téléologique de l'humanité et délimiter une vision de l'avenir ; l'élévation de “l'art” comme essence divine, purgée de toute fonction et de toute contingence, est apparue comme le ferment de signification que la modernité appelait de toutes ses forces¹¹⁹. L'*invention* de la musique absolue repose donc sur le socle d'un langage en crise, dont l'un des corollaires sera d'investir la musique d'une valeur supérieure, d'autant plus grande qu'elle échappe à l'articulation binaire entre les signes et le monde, et s'adresserait ainsi directement à l'âme – ou aux sens – sans la médiation des mots et des concepts qu'ils reconduisent.

Le renversement est brusque et significatif : de vide et artificielle, la latitude sémantique du contenu musical devient non seulement, en l'espace d'une dizaine d'années à peine, la condition de toute

¹¹⁸ Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁹ Nous traduisons : « *Something from within modernity needed to legitimise history, to become its absolute and stand as an eternal emblem that could mark the progress of humanity and stabilise the vision of the future; the elevation of “Art” as some kind of divine utterance, purged of all function and fashion, seemed to provide modernity with the meaning it needed.* » (Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, *op. cit.*, p. 8.)

« véritable » musique, mais vient se porter garante du *sublime* et éveiller en l'auditeur le pressentiment de l'infini. De ce point de vue, la musique devient *absolue*, comme le double ancrage poétique et poïétique romantique prétendait également exprimer « l'absolu de la littérature, mais [aussi] la littérature en tant que l'absolu¹²⁰. » Aussi ne s'étonnera-t-on guère de retrouver chez les frères Schlegel, comme chez Tieck – reprenant Wackenroder – ou chez Jean-Paul, la formulation d'une métaphysique de la musique instrumentale, bien que « poétologique¹²¹ » et, par extension, oblique. Que le romantisme d'Iéna ait constitué un creuset, aussi réactif que fulgurant, pour la modernité artistique ne soulève aucune objection, et Dahlhaus ne fait que consolider l'hypothèse de l'origine littéraire de la musique absolue lorsqu'il affirme avec justesse que « c'est plutôt en la formulant qu'il [Jean-Paul] la créa. En d'autres termes, la littérature sur la musique n'est pas un simple reflet de ce qui se passe dans la pratique musicale de la composition, de l'interprétation et de l'écoute, mais se place en un certain sens parmi les éléments constitutifs de la musique elle-même¹²². »

Bien entendu, le fondement « littéraire » de la musique absolue s'enracine dans un contexte musical bien précis et séminal dans l'histoire de la musique occidentale et des pratiques d'écoute qui lui sont associées. Dans cette perspective, il devient sans doute possible d'appréhender le début du XIX^e siècle comme le premier foyer d'une nébuleuse esthétique, où se seraient agglomérées et précisées les innovations musicales des années précédentes, et dans laquelle auraient été déterminées les conceptions subséquentes de la musique – qu'elles s'inscrivent directement dans ce modèle ou qu'elles s'y opposent. Immédiatement en amont, on constate une production musicale foisonnante concentrée dans les dernières années du XVIII^e siècle, marquée par la densification du langage harmonique, les pratiques compositionnelles qui renoncent à l'imitation contrapuntique en faveur du développement thématique, et le perfectionnement du modèle symphonique par les compositeurs de la première école de Vienne, (Mozart, Haydn et, bien sûr, Beethoven, qui poussera le prototype à son paroxysme.) En aval, la vectorisation des idées romantiques par le truchement de critiques-compositeurs prolifiques, E. T. A. Hoffmann et Robert Schumann notamment, serait venue compléter la définition du syntagme « musique romantique », en la cristallisant et la complexifiant dans leurs écrits. Les dispositifs d'écoute se réforment dans la foulée : si, dès la fin du XVIII^e siècle, l'attention s'était d'ores et déjà focalisée sur la progression du discours harmonico-mélodique des œuvres, notamment avec la sollicitation d'une mémoire active¹²³

¹²⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 21.

¹²¹ Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, op. cit., p. 64.

¹²² *Ibid.*, p. 62.

¹²³ Voir Martin Kaltenecker, « Les écoutes à la fin du XVIII^e siècle », *L'oreille divisée*, op. cit., p. 112-178.

et l'esthétique ironique mise en place par les compositeurs pour déjouer l'horizon d'attente du public¹²⁴, les pratiques que découvre le XIX^e siècle ravitaillent les sentiments de sublime et d'ineffable rattachés à la musique par les romantiques, qui y pressentent les vibrations d'un au-delà suprasensible. La musique, telle qu'elle sera consignée par les textes des romantiques, devient alors non seulement métaphysique, mais proprement herméneutique, au sens où les impressions sensibles ressenties par l'auditeur constituent autant d'invites à interroger, pour les plus musiciens, la forme et le discours musical en eux-mêmes, ou encore à suivre intérieurement le circuit de la pensée, accompagnée par la mélodie, pour y puiser une vérité sur soi ou encore une philosophie. Dans tous les cas, comme le résume Martin Kaltenecker, cette conception tend à transformer l'écoute musicale moins comme une source d'affects que comme l'espace d'une réflexivité, comme une *activité* de « déchiffrement actif et non plus la réception passive d'une vibration, qui nous "affecte" immédiatement¹²⁵. » Le parcours qui mène de Kant à Schopenhauer, *grosso modo*, permettra de mesurer cette transition dont les incidences sur l'idée du musical au XX^e siècle, telle qu'elle travaille les œuvres du corpus, sont patentes.

Malgré d'importantes réserves à l'endroit du musical, dissociée de l'urbanité et de la culture, la pensée philosophique kantienne contenait déjà en germe les assises qui mènent à l'institution de la musique pure au sommet du système des beaux-arts. En effet, lorsqu'il cerne dans la forme le critère *essentiel* du jugement esthétique et, du même coup, place dans la « finalité sans fin » le *locus* de la beauté artistique, Kant perturbe les hiérarchies et ouvre la voie à la rédemption de la musique. Celle-ci se retrouve par ailleurs à occuper le deuxième rang dans le système kantien, figurant immédiatement après la poésie : « bien que la musique ne parle que par pures sensations sans concept et par conséquent ne laisse point, comme la poésie, quelque chose à la réflexion, elle émeut cependant l'âme d'une manière plus diverse et, quoique passagèrement, plus intime¹²⁶. » En dépit d'un certain ascendant kantien sur la pensée romantique, dont résultent vraisemblablement la tendance « à doter l'art d'une singulière autonomie » et « l'importance du concept de *critique* dans la théorie romantique¹²⁷ », c'est Herder qu'il

¹²⁴ Le deuxième mouvement de la *Symphonie* n° 94 en sol majeur de Joseph Haydn, dite « La surprise », illustre de façon exemplaire cette mise à l'épreuve de l'attention du public, en intégrant dans un passage joué en *pianissimo* lors de l'*Andante*, un accord *fortissimo* émis par tout l'orchestre et souligné par un coup de timbale. S'il s'agit là d'une marque de l'humour du compositeur, qui s'amusait à décontenancer son public par de légères entorses aux conventions harmoniques et formelles, cette prise de liberté rend compte d'une pratique d'écoute en décalage avec les « pièces de conversation » des décennies antérieures.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 214.

¹²⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, cité dans Violaine Anger [éd.], *Le sens de la musique*, op. cit., v. I, p. 181-182.

¹²⁷ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, op. cit., p. 55.

convient de citer à titre de précurseur¹²⁸. Pour celui-ci, la musique seule procure l'expérience de l'infini, en ce qu'elle évoque, au-delà de « la force victorieuse du son et du sentiment » dans son déploiement temporel, sa fugacité sensible et sa puissance vibratoire, « l'attitude intérieure de l'homme face à la religion¹²⁹. » Déjà retrouve-t-on ici les principaux motifs constitutifs de la musique absolue qui, des romantiques à Proust – qui s'en empare comme repoussoir –, occasionnent une expérience esthétique qui s'apparente à une contemplation, voire à un *recueillement*. Du moment où la musique instrumentale semble transcender le langage verbal et lui échapper, ce ne sont plus les ressources du discours ou de la raison qui doivent être sollicitées, mais plutôt une sensibilité d'ordre quasi-mystique. « [J]e tiens la musique pour la plus merveilleuse de toutes les inventions parce qu'elle dépeint les sentiments humains d'une façon *supra-humaine* [...] – car la musique parle une langue que nous ignorons dans la vie courante, [...] une langue que seule on pourrait tenir pour le langage des anges¹³⁰ », écrit Wackenroder, adoubant l'expressivité musicale à la hauteur du religieux. On peut y voir là une forme de transfert de sacralité, dans lequel l'artiste se voit investi d'une grandeur autrefois réservée aux figures de sainteté, qui longe ce mouvement largement documenté par Paul Bénichou de sacralisation de l'écrivain¹³¹. Celui-ci identifie par ailleurs le véritable essor de cette idée avec la révolution romantique : « C'est dans l'exaltation de la poésie, mise au niveau de la plus haute valeur, devenue vérité, religion, lumière sur notre destinée, qu'il faut voir sans doute le trait distinctif le plus sûr du romantisme [...] Le littérateur inspiré a remplacé, comme successeur du Prêtre, le Philosophe de l'âge précédent¹³². » Si la poésie romantique se compose au diapason des rapports entre les choses du monde, et fait ainsi vibrer de concert le sujet et la nature, la musique absolue, qui est en elle-même vibration, exprime l'au-delà des mots et l'au-delà du monde. Chez certains romantiques allemands, celle-ci revêt explicitement la forme d'une « méditation » philosophique ou, du moins, elle en hérite des fonctions en les accomplissant au-delà du

¹²⁸ Dans le précieux travail de traduction et de présentation qu'ils consacrent au romantisme allemand, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy insistent tout particulièrement sur une posture revendiquée par le cénacle d'Iéna : la déclaration ouverte de n'avoir aucun prédécesseur (*L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 42). Évidemment, ce trait d'esprit vise davantage à entretenir l'image d'un véritable commencement épistémique, de l'inauguration d'une nouvelle ère poétique que d'une vérité historique.

¹²⁹ Johann Gottfried von Herder, *Kalligone*, cité dans Violaine Anger [éd.], *Le sens de la musique, op. cit.*, v. I, p. 190-191.

¹³⁰ Wilhelm H. Wackenroder et Ludwig Tieck, *Épanchements d'un moine ami des arts*, suivi de *Fantaisies sur l'art*, traduit de l'allemand par Charles Le Blanc et Olivier Shefer, Paris, Librairie José Corti, coll. « Domaine romantique », 2009 [1797-1799], p. 213. Nous soulignons.

¹³¹ Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain : 1750 – 1830*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

¹³² *Ibid.*, p. 275.

spectre couvert par le discours philosophique traditionnel. Ainsi Schlegel inscrit-il la charge métaphysique convoquée par la musique dans le fragment 444 de l'*Athenaeum* :

Il semble d'ordinaire étrange et risible à bien des gens que les musiciens parlent des pensées incluses dans leurs compositions ; et souvent aussi il arrive qu'on s'aperçoive qu'ils ont plus de pensées dans leur musique que sur elle. Mais celui qui a le sens des merveilleuses affinités entre tous les arts ne considérera du moins pas la chose du point de vue plat d'une prétendue naturalité, selon lequel la musique ne serait que le langage des sentiments, et il ne trouvera nullement impossible en soi une certaine tendance à la philosophie de toute musique instrumentale pure. La musique instrumentale pure n'a-t-elle pas à élaborer elle-même son texte ? Et le thème n'y est-il pas développé, confirmé, varié et contrasté comme l'est l'objet de la méditation dans une série d'idées philosophiques¹³³ ?

Au même titre que la poésie, qui contient en puissance l'infinitude de l'Univers au sein de ses balises textuelles, elles-mêmes finies, la musique transcende l'expression des idées et des sentiments pour évoquer au contraire l'illimité du cosmos. Pour avoir reçu en partage les responsabilités de la philosophie, musique et poésie ne recueillent pas moins les aspirations ontologiques propres au religieux : à rebours du déisme laxiste et antidogmatique du siècle précédent, les romantiques souhaitent réintroduire un mysticisme rassembleur analogue à celui du Moyen Âge chrétien, au sein duquel l'art serait un *modus operandi* fécond pour *présenter l'imprésentable*, selon la formule de Novalis. Il convient donc de préciser que « le romantisme était une religion de l'art, mais il est tout autant la théorie d'un art théologique¹³⁴. » Contrairement à ce que l'on pourrait penser à prime abord, la sacralisation de la poésie et de la musique viendrait moins remplacer les défaillances de la foi que chercher à éveiller une extase et une plénitude semblables à celles provoquées par la religion. K. W. F. Solger insiste sur la proximité du musical et du sentiment religieux lorsqu'il énonce en 1819 que

la musique peut nous transporter à travers le stade de l'apparence vers la présence de l'éternité, réussissant à dissoudre notre sentiment dans l'unité de l'idée vivante [...]. La musique dissout notre propre conscience dans la perception de ce qui est éternel. Pour cela, l'utilisation essentielle et adéquate de la musique est donc religieuse¹³⁵.

De même que l'on ne peut contenir l'ineffable divin dans les limites du discours, la musique se dérobe au langage et s'inscrit en marge de la signification sémiotique ; cela ne revient pourtant pas à dire que cette condition aporétique soit vécue comme telle par les auteurs du début du XIX^e siècle, ni qu'elle ne suscite une crise ontologique quant à l'impossibilité de proprement communiquer par les moyens des mots. *A contrario*, elle assure la convergence entre la sensibilité et la transcendance, et présage un absolu

¹³³ Friedrich Schlegel, « Fragment 444 », cité in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 176.

¹³⁴ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, op. cit., p. 88.

¹³⁵ K. W. F. Solger, *Cours d'esthétique*, cité dans Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, op. cit., p. 71.

auquel elle donne accès. On retrouve évidemment là les ferments du paradigme wagnérien aux avenues fécondes et prégnantes non seulement pour le champ musico-littéraire, mais pour l'orientation prise en aval par l'histoire des idées.

On ne s'étonnera donc pas de retrouver sous la plume d'un personnage comme Hoffmann, au seuil d'une recension qu'il consacre à la *Cinquième symphonie* de Beethoven, des excuses quant à son obligation de s'exprimer par les mots, qui lui semblent d'emblée inutiles pour rendre « l'immense et l'incommensurable¹³⁶ » qu'engage la musique de Beethoven. Dans une formule désormais célèbre, il déclare non seulement l'équivalence entre musique absolue et romantisme, mais célèbre sa supériorité par rapport aux autres formes d'art : « Lorsqu'on parle de musique comme d'un genre autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la musique instrumentale qui, méprisant toute aide et toute intervention extérieure, exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à elle, ne se manifeste qu'en elle. Elle est la plus romantique des arts – on pourrait même presque affirmer qu'elle seule est vraiment romantique¹³⁷. » L'identification qui se noue chez Hoffmann entre la musique instrumentale de Beethoven et le romantisme – il insiste ailleurs : « Beethoven est un compositeur romantique, et donc authentiquement musical¹³⁸ » – permet de mettre en valeur la secousse pour ainsi dire sismique attribuée aux œuvres du maître de Bonn, dont Dahlhaus souligne l'importance du modèle symphonique. Le musicologue constate une permanence du spectre beethovénien, qui aurait aiguillé la consolidation, puis la théorisation de la musique absolue, d'abord grâce au triomphe de la forme symphonique, ensuite dans la redécouverte des derniers quatuors à cordes, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Envisagé dès ses origines comme un dialogue ou, ainsi que le rapporte Dahlhaus, comme « ce qui pense dans la musique¹³⁹ », le quatuor devient peu à peu, par le truchement de la pensée de Schopenhauer et des écrits de Nietzsche – on le sait, forts de l'héritage du premier –, l'incarnation la plus pure de la musique absolue. Nul hasard, donc, à ce que l'on observe une telle fortune littéraire des derniers quatuors de Beethoven qui, de Proust à Kundera, viendront proposer une économie structurante à partir de laquelle penser l'écriture et organiser la narration.

Mais c'est surtout la pensée schopenhauerienne, plus particulièrement sa « métaphysique de la musique », qui constitue un carrefour déterminant dans le développement de la musique absolue en

¹³⁶ E. T. A. Hoffmann, « Commentaire sur la cinquième symphonie de Beethoven », cité dans Violaine Anger [éd.], *Le sens de la musique, op. cit.*, v. I, p. 209.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 208.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 209.

¹³⁹ Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue, op. cit.*, p. 21.

Allemagne et, dans un second temps, dans l'histoire des idées européennes. Son influence, en un premier temps éclipsée par la philosophie hégélienne dont on oublie parfois qu'il fut l'exact contemporain – la première édition du *Monde comme volonté et comme représentation* paraît en 1819, tandis que les cours d'esthétique de Hegel sont professés à partir de 1818 à l'Université de Berlin –, est capitale pour comprendre l'idéal et les théories artistiques de Wagner, ainsi que les écrits du jeune Nietzsche, mais elle se prolonge bien au-delà des frontières germaniques pour imprégner la pensée et la poétique d'écrivains aussi nombreux que variés : Maupassant, Huysmans, Mallarmé, Proust, Joyce et Beckett, entre bien d'autres, se réclament tous, de près ou de loin, d'un ascendant schopenhauerien. Instituée et élaborée dans le paragraphe 52 du troisième livre du *Monde comme volonté et comme représentation*, la métaphysique musicale de Schopenhauer s'inscrit à la fois sous la tutelle de l'héritage romantique et délibérément en dehors de cette tradition. Pour le philosophe, la vie consiste en une sinistre farce où s'accumulent les masques, les simulacres et les mensonges – les Représentations –, autant d'obstacles qui dissimulent sous les apparences et entravent l'accès à l'essence des choses – la Volonté –, qui échappe au langage et à toute manifestation artistique, mais qui innerve chaque être et chaque chose d'une pulsion de vie. Dans cette optique, on comprend que, pour Schopenhauer, l'intuition, l'instinct et la sensibilité déterminent l'essentiel de notre rapport au monde, et nous assujettissent à cette pulsion tellurique et souterraine que constitue la Volonté, qui se déploie et qui s'épanouit selon un cycle incessant d'auto-engendrement et d'autodestruction.

Pour autant qu'elle imprègne et organise l'entièreté des composantes et des individus qui habitent le monde, la Volonté reste fondamentalement *irreprésentable*, elle échappe à toute connaissance rationnelle, à tout discours philosophique. Pure *présentation*, elle n'adhère à aucune *re-présentation*. Irréductible aux Idées – au sens platonicien –, qui permettent une objectivation du monde et, par extension, de la Volonté par le truchement de l'Art et de la philosophie, elle ne s'éprouverait qu'à travers l'intuition, la corporéité et l'expérience. La musique seule objective la Volonté en exprimant, par une dynamique qui excite la tension tout en repoussant la résolution, son essence même ; ainsi recueille-t-elle dans ce cadre un statut herméneutique privilégié, dans la mesure où celle-ci apparaît comme l'*analogon* de la Volonté (et non pas une représentation de celles-ci) et, par le fait même, comme un champ de forces qui nous permet de saisir celles qui régissent l'univers.

Au sein de l'esthétique pyramidale échafaudée par Schopenhauer, tous les arts représentent plus ou moins une incarnation de la Volonté, et la musique en occupe à la fois le sommet et la périphérie :

« elle est placée tout à fait à part des autres arts¹⁴⁰ », soutient-il, présupposant qu'elle ne saurait être appréhendée selon les mêmes modalités.

La musique, poursuit-il, en effet, est une objectivation, et une image < *Abbild* >, aussi IMMÉDIATE de toute la VOLONTÉ que l'est le monde lui-même, voire les Idées dont le phénomène multiplié constitue le monde des choses singulières. La musique n'est donc aucunement l'image des Idées comme les autres arts, mais elle est L'IMAGE DE LA VOLONTÉ elle-même dont les Idées sont également l'objectivité : voilà pourquoi l'effet de la musique est tellement plus puissant et pénétrant que celui exercé par les autres arts ; car eux ne parlent que de l'ombre, alors qu'elle parle de l'essence¹⁴¹.

La valeur paradigmatique de la musique déborde toutefois le système des arts proposé par Schopenhauer ; elle imprègne sa philosophie dans son entièreté, dans la mesure où elle seule permettrait de saisir au mieux le monde des sentiments et des passions irréductibles à la raison. Aussi les exprime-t-elle *in abstracto*, au plus près du noyau de leur résonance universelle. Cette expression de la quintessence ne s'accompagne pas pour autant d'une atténuation de leur force : « son universalité n'est nullement cette universalité vide de l'abstraction ; elle est d'une tout autre espèce et attachée à une détermination continue et évidente¹⁴². » S'il reconduit en quelque sorte la théorie des affects chère à Rousseau et à ses héritiers, Schopenhauer en renverse les prémisses : le contenu abstrait de la musique ne sollicite plus la dénotation par le sentiment comme fixation du sens, mais répond au contraire d'une authenticité métaphysique inconciliable avec le monde des apparences. Dès lors, ce n'est plus la musique que l'on accuse d'abstraction, mais bien les concepts dont les mots sont porteurs, et dont la généralité se transforme corollairement en *imprécision* : « les concepts contiennent les formes initialement tirées de l'intuition, en quelque sorte l'écorce extérieure des choses, et sont ainsi des *abstracta* au sens strict, alors que la musique donne le noyau intime précédant toute forme, ou le cœur des choses¹⁴³. » Parce qu'il exprime l'en-soi sans intermédiaire, et non simplement les ombres projetées par les Idées, la musique se distingue des autres modes d'expression par sa puissance et son infaillibilité qui causent une « joie fervente avec laquelle nous voyons s'exprimer le noyau le plus profond de notre être¹⁴⁴. »

Antérieure à la parole, elle-même condamnée à la médiation, la musique révèle le monde dans son immédiateté, dépouillée du « réseau de significations » que façonne *a priori* et spontanément l'esprit humain : elle permet donc une autre forme de connaissance, enracinée dans l'expérience et autrement

¹⁴⁰ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit de l'allemand par Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », vol. 1, p. 500.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 503.

¹⁴² *Ibid.*, p. 511.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 513.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 501.

révélatrice des vérités ontologiques qu'elle précède – et excède – la pensée. Pour Schopenhauer, la musique est l'expression directe, communicable que par le truchement du sonore et du rapport de tension qui s'y joue, de cette force première qui préexiste à sa matérialisation. À la lumière de cette hypothèse, il apparaît plus clair que, en dépit du degré d'abstraction de la musique, par ailleurs jamais nié par le philosophe, celle-ci s'appréhende comme une pure présence, alors que les autres arts, images ou langage, exacerbent plutôt leur absence ; mais elle transcende également les confins du monde phénoménal. En effet, pour Schopenhauer, « la musique, puisqu'elle passe outre les Idées, est aussi tout à fait indépendante du monde phénoménal, elle l'ignore absolument, elle pourrait pour ainsi dire subsister même si le monde n'était pas¹⁴⁵ ». Elle évolue le long d'un *continuum* infini qui mettrait l'individu en lien avec l'au-delà, tout en se déployant par-delà et au-deçà des existences individuelles. Pour Schopenhauer, le plaisir esthétique suscité par la musique excède la révélation romantique par l'art, en opérant une véritable transformation du sujet. Galvanisé, ce dernier parvient à se soustraire à la Volonté pour atteindre la stase ultime, l'état de contemplation, sorte d'accès – ou d'ascèse, si l'on prend acte de l'influence du Bouddhisme sur la pensée schopenhauerienne – vers la quintessence des choses et le monde des essences. En cela, la musique, qui ne saurait exprimer un contenu déterminé sur quoi que ce soit, devient bien plus qu'une métaphysique, elle fait naître un être-au-monde et un être-en-soi hors-volonté et hors-représentation.

Tout se passe donc comme si la valeur paradigmatique de la musique n'occupait pas seulement les questions esthétiques, mais devenait un véritable problème herméneutique. D'une part, on l'a vu, la musique est définie comme un savoir, qui surpasse les arts mimétiques et la philosophie dans l'exercice de la connaissance : « voilà pourquoi l'effet de la musique est tellement plus puissant et pénétrant que celui exercé par les autres arts ; car eux ne parlent que de l'ombre, alors qu'elle parle de l'essence. » D'autre part, et cette seconde considération découle directement du postulat précédent, si la musique est l'unique instance qui puisse servir de métaphore exemplificatrice pour rendre accessible la Volonté, il faut donc en conclure que les mots ne sont suffisants ni à décrire la Volonté, ni à traduire ses effets ; et s'il parle textuellement de « Volonté », c'est qu'il est forcé de désigner cette réalité, bien qu'il reconnaisse la vanité de son entreprise. Les mots, subordonnés à la représentation et irréductibles à la Volonté, ne peuvent formuler un savoir sur celles-ci. Cependant, Schopenhauer travaille à partir d'un outil (le langage verbal) dont il connaît les limites et dénonce les lacunes, et persiste tout de même à tenter d'*écrire*, et par

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 503.

extension de représenter par les mots, ce qui, par nature, serait de l'ordre de l'inconnaissable et de l'irreprésentable¹⁴⁶. L'aporie est considérable, et il semble assez étonnant que Schopenhauer n'ait pas considéré la faire disparaître ou, à tout le moins, cherché à la dénouer d'une quelconque façon. Aussi faudra-t-il dévier légèrement l'angle d'observation, et chercher à dégager du *Monde comme Volonté et comme Représentation* moins une définition précise de ce que serait la Volonté qu'une interrogation sur les modes de signification respectifs de la musique et du langage. Par cet effet de glissement, la question musicale se réaffirme comme l'envers indissociable du nœud critique du langage, et préfigure, dans son versant philosophique, le problème *poétique* auquel se buteront les écrivains de notre corpus.

Pour les romantiques, qui admettaient que la musique et le langage verbal appartenissent à deux régimes sémantiques distincts, l'indicibilité de la première accusait moins les écueils du second qu'elle cautionnait la portée métaphysique du musical ; pour Schopenhauer, elle vient au contraire creuser les failles du langage, saper ses fondements et faire saillir les apories, précisément parce que la musique seule échappe au dualisme de la représentation. En d'autres termes, la musique est indicible parce qu'elle reste entière et immuable, elle ne dépend d'aucune façon du monde extérieur pour signifier : elle incarne l'unité parfaite originelle, que l'imaginaire musical de la modernité post-schopenhauerienne semble avoir élue comme fantôme esthétique. De ce point de vue, la généalogie qui réunit dans une même filiation la *Kunstreligion* wagnérienne et le formalisme hanslickien s'explique sans doute un peu mieux compte tenu de l'affirmation, dans sa forme plus radicale, de la permutation entre parole et musique sur la hiérarchie des sensibilités.

On comprend dès lors mieux, à la lumière de la crise du langage qui marque le début du XX^e siècle, la résurgence de la pensée schopenhauerienne dans l'espace intellectuel français, et le rôle de celle-ci dans l'élaboration du récit-partition. Comme la Volonté est l'essence intime des choses, la musique constituerait le langage premier et plénier, capable d'évoquer le réel dans ce qu'il a d'ineffable et d'innommable, car elle est plus vraie et plus immédiate que les mots. En somme, la musique dit, dans les modalités qui sont les siennes, ce que le verbal ne peut exprimer. Pour les auteurs de la modernité, la problématique s'impose avec autant plus d'urgence que l'horizon d'un langage opératoire et d'une fiction créatrice se perd dans la prolifération des signes et l'éparpillement du sens qui caractérisent le XX^e siècle. Et si les idées de Schopenhauer perdurent bien au-delà de la fin de son siècle, c'est que les déficiences

¹⁴⁶ Voir Rupert Wood, « Language as Will and Representation: Schopenhauer, Austin and Musicality », *Comparative Literature*, vol 48, n° 4 (automne 1996), p. 302-325 : « *This subsumption is important because when Schopenhauer comes to write about what is unknowable through representation, he will be using a tool which he already considers to be inappropriate to the task.* » (p. 306, l'auteur souligne.)

qu'il constate en 1819 dans les fondements du langage verbal et, de surcroît, dans tout geste posé vers l'expression du réel s'exacerbent vertigineusement au cours du XX^e siècle.

Postérités du romantisme : au carrefour de la musique absolue

Au regard de la construction discursive du musical à l'époque moderne, la pensée de Schopenhauer apparaît aussi bien comme l'aboutissement du romantisme que l'amorce d'une « *musicalisation* de l'esthétique comme absolu, ou encore la désignation explicite du musical comme horizon du processus d'absolutisation de l'art¹⁴⁷. » Du noyau dur de la métaphysique musicale consolidé par *Le monde comme Volonté et comme Représentation* découlent deux filiations intellectuelles distinctes, concurrentes mais complémentaires, qui traversent la seconde moitié du XIX^e siècle pour affleurer, sous diverses formes et de manière ponctuelle, jusque dans l'imaginaire musical des écrivains du corpus : d'un côté, on retrouve les philosophes, les critiques et les compositeurs qui défendent l'idée que la musique exprime à fleur de sens une émotion, l'essence d'une idée, et que le langage, qui en serait l'*ersatz*, viendrait compléter ou, à tout le moins, préciser l'écoute d'indications auxiliaires ; de l'autre, les tenants de la musique *pure*, pour qui « [la] forme, par opposition au sentiment, est la musique même[,] le sentiment provoqué en nous ne peut s'appeler ni fond ni forme, il n'est qu'un effet, qu'une résultante¹⁴⁸ », déplacent le foyer de la signification musicale du « "recueillement" face aux "miracles de l'art musical" [...] à un empirisme sec qui tient à sa scientificité¹⁴⁹. » Wagner et, malgré les tergiversations de sa pensée, le jeune Nietzsche *contra* Hanslick et, ultérieurement, Stravinsky : pour les premiers, la musique est absolue parce qu'elle rend sensible l'essence des choses, tandis que pour le second, l'absolu musical réfère à l'autonomie du sens et à l'expression autotélique de la forme musicale. Bien qu'appartenant à une génération antérieure aux auteurs du corpus, la trinité formée de Schopenhauer, Wagner et Nietzsche participent pleinement à la fabrication d'un paradigme d'écoute, d'écriture et de pensée du musical, dont le rayonnement s'est avéré suffisamment grand pour irradier jusqu'au XX^e siècle et infléchir les goûts, les conceptions et les expériences musicales de la postérité. Dans le sillage se creuse une filiation qui s'étend jusqu'à Barthes et Lévi-Strauss dans les espaces critiques, et jusqu'à Marguerite Duras et Louis-René des Forêts du côté de la littérature, de sorte que l'on peut véritablement parler d'un *romantisme anhistorique*, ou encore d'un paradigme de l'ineffable musical. La seconde filiation, si elle n'est pas sans points de rencontre avec

¹⁴⁷ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, op. cit., p. 237.

¹⁴⁸ Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, traduit de l'allemand par Charles Bannelier, Paris, Brandus et cie. Éditeurs de musique, 1877, 5^e édition, p. 93-94.

¹⁴⁹ Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, op. cit., p. 98.

la première, se développe au miroir de celle-ci mais dans une volonté de négation. Elle trouve comme principaux porte-voix au XX^e siècle des philosophes bergsoniens, Schloëzer et Jankélévitch au premier chef, et se répercute dans la poétique de romanciers dont l'imagination formelle n'est certes pas incompatible avec une velléité d'assouplir les distinctions entre musique et écriture romanesque. Doublement significatifs pour notre travail, la revenance de ces discours au XX^e siècle et les dispositifs d'écoute qu'ils sollicitent coïncident avec une époque marquée par la confrontation sans cesse réitérée avec l'indicible et l'incertain, qui accentuent par ricochet l'inanité sémantique au cœur du langage. Les prémisses de la musique absolue, qui tendent à annihiler le sens des mots dans le noyau vide, et néanmoins plein, du musical, suggèrent que ce qui bouleverse et parle à l'auditeur au-delà de l'entendement relève de l'informulable, et c'est précisément parce que les effets sensibles de la musique sont intraduisibles qu'ils émeuvent à ce point les écrivains aux prises avec un langage lacunaire. Qui plus est, l'anachronisme de ces discours au cœur de la modernité et de son régime d'historicité façonné par l'axe du devenir dénote un « deuil inachevé, peut-être inachevable, indissociable d'une certaine condition moderne¹⁵⁰ » qui s'entrelace, non sans ambivalences et résistances, avec une certaine antimodernité ou, pour reprendre un terme nietzschéen, une *inactualité* en quête d'un langage premier. La récurrence de l'événement musical comme impulsion d'écriture et comme poussée heuristique pourrait également se jauger à la nécessité d'expression dans une parole forcée de se taire, et les esquives convoquées pour malgré tout dire. On s'explique ainsi la présence constante, comme en sourdine, de la mémoire romantique de la musique au sein du corpus comme une stratégie de résistance, de résilience mobilisée contre l'inanité du langage et la fossilisation du sens : à l'*indicible*, les récits-partitionistes investissent les possibles de l'*ineffable*, pour reprendre la partition établie par Jankélévitch. Rappelons brièvement, en guise de clause à cette archéologie de la musique absolue, les implications de ces deux pôles qui, sans doute moins antinomiques qu'ils n'y paraissent, posent les fondements esthétiques du récit-partition.

À cet effet, il est impossible de faire l'impasse sur le modèle wagnérien et, *a fortiori*, sur la plasticité insufflée par le compositeur au langage et au drame en les travaillant de l'intérieur, de manière à dissoudre les hiatus et les rudesses de la syntaxe par une mise en musique du texte, laquelle à son tour est portée à l'extrême-limite de la tonalité. Dans le sillage du modèle beethovénien (la *Neuvième symphonie*, plus spécifiquement, qui porte la musique à une telle puissance qu'elle « enfante » le poème de Schiller) et du langage musico-poétique de Liszt, Wagner cherche à confondre texte poétique, drame scénique et

¹⁵⁰ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 16.

partition musicale en une entité organique, autosuffisante et totale, dans laquelle convergeraient jouissance esthétique, vision politique et nationaliste, et régénérescence spirituelle – le *Gesamtkunstwerk*, qui viendrait corriger les égarements de l’opéra traditionnel en réhabilitant le livret comme socle du drame. Il soutient avec véhémence dans son introduction à *Opéra et Drame*, qui date de 1851 et précède sa lecture de Schopenhauer, que « l’erreur dans le genre artistique de l’Opéra consiste en ce que l’on a fait d’un moyen d’expression (la musique) le but, et réciproquement, du but de l’expression (le drame), le moyen¹⁵¹. » Pour cette raison, le musical, qui certes exprime au plus près les sentiments humains, demeure insuffisant sans un recours à la parole, dont l’action conjointe pallie le manque de précision de la seule mélodie. Reprochant qu’on accorde systématiquement la priorité à la musique comme fer de lance de la composition opératique, il invite de ce fait à une « saine collaboration » entre la poésie et la musique, qui passerait par une *fécondation* de la seconde par la première, et par sa soumission aux impératifs du drame.

La métaphore sexuée irrigue par ailleurs l’ouvrage dans son entièreté : pour Wagner, la musique appartient à l’ordre de « l’éternel féminin » et la poésie relève de l’agent masculin *générateur* et *généteur* ; leur union signifie donc la symbiose entre les principes du masculin et du féminin, et *a fortiori* la réalisation de l’unité androgyne originelle¹⁵². L’idée revient constamment : « La *Musique est femme*. [...] La femme n’atteint sa pleine individualité qu’au moment de l’abandon [...], jusqu’à ce que l’amour d’un homme lui donne l’âme¹⁵³. » Ailleurs : « *tout organisme musical est féminin de sa nature ; il ne peut qu’enfanter, mais non engendrer* ; la force génératrice réside hors de lui, et s’il n’est fécondé par cette force, il ne peut rien enfanter. Voilà tout le mystère de la stérilité de la musique moderne¹⁵⁴. » Ou encore :

C’est donc *l’amour* qui pousse si irrésistiblement l’entendement poétique, pendant qu’il crée, — c’est l’amour de *l’homme pour la femme* : non point cet amour frivole et impudique dans lequel l’homme ne veut se satisfaire lui-même que par une jouissance, mais le désir profond de savoir, par la volupté partagée de la femme, libéré de son égoïsme ; et c’est *ce désir* ardent qui est *l’élément poétique de l’entendement*. Le germe qu’une nécessité le pousse à prodiguer, qui n’est que la condamnation de produits de ses forces les plus nobles dans l’exaltation amoureuse la plus ardente, [...] *ce germe générateur, c’est l’intention poétique qui apporte à la femme magnifiquement aimante, la Musique, le sujet à enfanter*¹⁵⁵.

¹⁵¹ Richard Wagner, « Opéra et Drame », in *Ceuvres en prose de Richard Wagner*, traduit de l’allemand par Jacques-Gabriel Proudhomme, Plan de la Tour, Éditions d’aujourd’hui, coll. « Introuvables », 1982, t. I, p. 60.

¹⁵² Voir Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / passé / présent », 1990.

¹⁵³ Richard Wagner, « Opéra et Drame », *op. cit.*, p. 192.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 189.

¹⁵⁵ Richard Wagner, « Opéra et Drame », *op. cit.*, t. II, p. 79.

L'œuvre d'art totale commande la subordination du féminin, voire son sacrifice – comme le démontre l'analyse de Jean-Jacques Nattiez avec la figure de Brünnhilde dans la Tétralogie du *Ring*¹⁵⁶ –, par le masculin qui l'absorbe, s'en bonifie et le détruit. Autrement dit, le poète doit s'emparer de la musique au bénéfice du drame, saisi alors comme le fantasme d'une totalité absolue et primordiale. Prendre acte de la fortune de ce *topos* dans l'imaginaire musical du roman revient à évaluer l'envergure du paradigme wagnérien à l'échelle historique, ne serait-ce qu'à l'horizon de la poussée rhizomatique de la métaphore : sous l'égide de la musique, ce sont les femmes-fleurs Odette et Albertine, ou encore Chloé en qui pousse la fleur d'un nénuphar, Bérénice et Fougère qui n'ont de cesse d'échapper à l'emprise des mots du narrateur aragonien, les femmes *magnétiques* des fictions gracquiennes, ou même la cohorte des très jeunes fées en fleurs de la Forêt des Pertes chez Robbe-Grillet et de la petite Angélique noyée (spectralisée en une pluralité d'avatars fictionnelles, Marie-Ange Van de Reeves et Angélica von Salomon, entre autres) qui se dérobent à l'étreinte du langage, fuient entre les interstices du texte, échappent constamment à ce discours – masculin – entièrement tourné vers elles, et pourtant viennent saturer le texte, le déborder de partout.

On ne saurait cependant lire les théories esthétiques développées par Wagner dans *Opéra et Drame* à la lumière de l'horizon de la musique absolue ou des thèses schopenhaueriennes, dont elles paraissent *a priori* assez éloignées : tout à l'inverse, le syntagme « musique absolue », dont il fixe alors le nom, recouvre à l'origine chez lui une connotation dépréciative et mobilise une dimension polémique. En effet, la musique est pour Wagner hétéronome, porteuse d'expression et idéologiquement orientée : « Il n'y a rien [...] qui soit moins absolu que la musique, et les défenseurs d'une musique absolue ne savent pas ce qu'ils disent¹⁵⁷. » Le premier pan de sa pensée musicale semble donc se mesurer davantage à l'aune des thèses de Rousseau ou de Herder sur l'origine du langage, qu'à celles plus autonomistes de Schopenhauer – ce qui explique en partie, nous semble-t-il, le succès du paradigme musico-littéraire wagnérien en France, qui apparaît *a posteriori* comme le berceau du wagnérisme littéraire¹⁵⁸. L'idée d'une fusion interartistique au fondement du *Gesamtkunstwerk* ne trouve aucun écho dans le système des beaux-arts schopenhauerien, avec lequel elle est par ailleurs incompatible, au même titre que l'anhistorisme du

¹⁵⁶ Voir Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*, *op. cit.*, et plus particulièrement « La Tétralogie de Richard Wagner : miroir de l'androgyne et de l'œuvre d'art totale », *Diogène*, vol. 4, n° 8 (2004), p. 85-94.

¹⁵⁷ Richard Wagner, *Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt*, cité in Jean-François Candoni, Article « Musique absolue », in Timothée Picard [dir.] *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles et Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2010, p. 1356.

¹⁵⁸ Voir Timothée Picard, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.

philosophe contredit la téléologie quasi hégélienne défendue par Wagner dans *L'œuvre d'art de l'avenir* (1850). Elle découle dans les faits moins d'une théorie des arts que d'une hypothèse sur l'origine du langage. À partir de sa poétique de la versification, Wagner invoque une langue première, sorte de chant accompagné de gestes, de modulations et d'inflexions qui se distinguerait par sa fluidité et son absence des consonnes dures. Cet idiome originel tirerait sa puissance mélodique d'un emploi naturel de l'allitération, qui exprimerait de façon intuitive les relations de proximité entre les objets et leurs qualités intrinsèques, de la condensation – procédé de suppression des mots de transition perçus comme encombrants –, d'un rythme plus souple et une accentuation plus naturelle. Ce langage musico-verbal au fondement de l'esthétique wagnérienne serait donc à comprendre comme une prosodie en quelque sorte mimologique, pour reprendre l'adjectif de Genette¹⁵⁹, un néo-cratylisme qui obtiendrait de cette fusion sémantique une puissance expressive exacerbée.

À partir de sa lecture épiphanique des écrits de Schopenhauer néanmoins, Wagner reviendra sur sa pensée et s'efforcera au mieux de concilier l'idéal totalisant d'un langage verbal-musical avec les thèses du maître de Francfort. Que le prétendu virage emprunté par Wagner à partir de 1854 ait révolutionné sa conception de la musique et les discours qu'il porte sur elle importe en fait bien peu au regard de son influence sur la postérité, dans la mesure où son esthétique, quant à elle, serait demeurée somme toute assez similaire. La musique ne précède certes plus le poème, mais le fait qu'elle vienne à lui correspondre dans la réinvention du *Gesamtkunstwerk* n'empêche en rien que la trame musicale demeure profondément travaillée par des figures, des motifs et des allusions qui rappellent la fable et qui organisent la narration à même la partition. Si le processus créateur wagnérien s'assouplit discrètement pour consentir à épouser quelques stratégies de composition un peu plus formalistes, en l'occurrence la déclaration de s'être « abandonné » à la musique dans *Tristan*¹⁶⁰ et la relative superficialité du texte de *Parsifal*, qui adhère assez peu à la musique – Boulez parlera d'une autonomisation de la musique, à laquelle « le texte dramatique devien[drai]t un prétexte musical¹⁶¹ » –, il reste que Wagner ne s'est pas converti à l'écriture symphonique après 1854.

¹⁵⁹ Gérard Genette, *Mimologiques : Voyage en Cratyle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1976.

¹⁶⁰ Cette déclaration figure dans sa « Lettre sur la musique » de 1860 : « Non pas qu'il [*Tristan*] ait été modelé sur mon système, car j'avais alors oublié toute théorie ; ici, au contraire, je me mouvais avec la plus entière liberté, la plus complète indépendance de toute préoccupation théorique, et pendant la composition je sentais de combien mon essor dépassait même les limites de mon système. » (Richard Wagner, « Lettre sur la musique », in *Wagner, Écrits sur la musique*, Paris, Gallimard, 2013, p. 383.)

¹⁶¹ Pierre Boulez, *Points de repère : Regards sur autrui*, édition établie par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Musique / Passé / Présent », 1995, t. II, p. 149.

Quoi qu'il en soit, si l'ascendant schopenhauerien ne l'exhorte pas encore à célébrer la supériorité de la musique, comme ce sera le cas en 1870, plusieurs exégètes observent un glissement esthétique à même les partitions de *Tristan*, notamment dans un effet de brouillage sémantique occasionné par la musique dans les deux actes finaux. Ceci se remarquerait particulièrement dans l'apex du duo amoureux, à la fin du deuxième acte, où « la musique prolonge les voyelles au point de dissoudre la signification des mots qui les contiennent [...], de telle sorte que la construction de la phrase musicale l'emporte sur la logique des phrases du livret¹⁶². » Cette observation corrobore une forme de renversement dans le modèle androgynique d'ores et déjà convoqué, par rapport auquel Tristan et Isolde représenteraient les moitiés complémentaires quoiqu'en chiasme du couple Siegfried-Brünnhilde : « Après l'androgynie à dominante masculine présente dans la Tétralogie, nous avons donc affaire, dans *Tristan et Isolde* et dans l'essai sur Beethoven, à une androgynie à dominante féminine où Isolde, esprit de la musique et muse de Tristan-Orphée, inspire au poète-compositeur l'action dramatique qu'il doit construire et la musique qu'il doit écrire¹⁶³. » Tandis que la musique autrefois se voyait contrainte d'attendre et d'accueillir la semence poétique masculine pour accoucher du drame, c'est désormais elle qui, « bien loin de représenter les Idées que voilent les apparences du monde, est elle-même une idée du monde (et une Idée qui embrasse tout), renferme en elle le drame – cependant que le drame lui-même exprime la seule Idée du monde adéquate à la musique¹⁶⁴ » : la musique prend alors la pleine responsabilité dans l'acte de l'*enfantement de la tragédie*, dans un déplacement aux augures nietzschéennes significatives pour l'imaginaire wagnérien de la postérité.

C'est justement en *Tristan et Isolde* que Nietzsche reconnaîtra « le véritable opus *metaphysicum* de tout art¹⁶⁵ », au sens où, par-delà l'économie de l'œuvre qui reflète thématiquement les interactions entre musique et récit, et *a fortiori*, entre la musique et l'absolu, on y saisirait en fait l'exemplification d'un être-au-monde particulièrement prégnant. Si l'on se prête aux extrapolations nietzschéennes d'« écout[er] le troisième acte de *Tristan et Iseult* sans texte ni spectacle, comme un grandiose

¹⁶² Nattiez convoque ici les travaux de Jack M. Stein (*Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*, Detroit, Wayne State University Press, 1960, p. 141-144, cité dans J.-J. Nattiez, *Les récits cachés de Richard Wagner : art poétique, rêve et sexualité du Vaisseau fantôme à Parsifal*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 112.)

¹⁶³ *Ibid.*, p. 118.

¹⁶⁴ Richard Wagner, *Beethoven*, in *Wagner, Écrits sur la musique*, op. cit., p. 148-149.

¹⁶⁵ Friedrich Nietzsche, « Richard Wagner à Bayreuth », *Considérations inactuelles IV*, in *Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988, t. II, p. 141.

mouvement symphonique¹⁶⁶ », le philosophe nous prévient du risque de ressentir une tension suffocante : « peut-[on] supporter d’entendre, dans la misérable enveloppe de l’individualité humaine, l’écho de ces innombrables appels, lourds de bonheur et de joie, qui retentissent dans “l’espace infini de la nuit universelle”, sans qu’à [...] ce chant métaphysique, son âme se retourne irrésistiblement vers sa patrie primitive ? » On le peut, poursuit Nietzsche, dans la mesure où la force apollinienne se déploie en contrepoint de l’élément dionysiaque, et s’immisce par le truchement du mythe et du héros tragique, « symboles des réalités universelles dont la musique seule est capable de parler directement¹⁶⁷. » La part apollinienne permet d’étayer la puissance sauvage de Dionysos¹⁶⁸, de même que la parole masculine domestiquait l’élément mélodique chez Wagner. *Étayer*, donc, par un schéma susceptible de préciser l’émotion musicale, et non *domestiquer* la poussée anarchique de l’émotion musicale par les articulations factices du verbal, car le modèle nietzschéen, qui substitue une *ontologie* esthétique à une philosophie toujours en situation d’extériorité par rapport à l’art musical, est la pierre d’achoppement de la gnose philosophique¹⁶⁹ : Nietzsche fait de la musique une entéléchie, à la fois ferment et idéalité de toute création artistique. Le mouvement doit donc être saisi à rebours de la conception wagnérienne : alors que le compositeur travaille à l’union organique entre la musique et le texte poétique, appréhendant sa démarche comme la fabrique – illusionniste – de l’idiome verbal-musical originel, le philosophe défend non seulement la primauté de la musique sur le mythe, et *a fortiori* sur tout *logos*, qu’il soit poésie ou

¹⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, présenté et traduit de l’allemand par Cornélius Heim, Paris, Éditions Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », 1964, p. 138.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Le pôle apollinien invite vers le royaume solaire de la belle apparence, au sein duquel les manifestations artistiques brillent par l’intelligibilité formelle, la mesure et les proportions harmonieuses. Proches de leur divin patron, les artistes apolliniens – le peintre, le sculpteur, le poète – « sont les visionnaires *par excellence* » : travaillant la matière à l’aune de la ligne symétrique et régulière, soumettant la poétique au principe de la raison et de la forme belle, ils consolident l’appartenance de l’individu au monde des apparences, dont ils souhaitent reproduire un spectacle ordonné et agréable pour l’œil. De fait, l’art apollinien transite nécessairement par l’image ou par le mot, offrant à leur tour une remédiation du monde des apparences. En revanche, le régime dionysiaque naît dans le chaos qu’il cherche à étendre au monde des apparences. Il brouille les contours, gomme les distinctions et disloque les cadres conceptuels sous l’impulsion d’une folie créatrice, démesurée et fusionnante : la force dionysiaque appelle l’abolition du sujet dans la collectivité, et la dissolution de l’individualité au profit du retour à l’unité originelle. Aussi invite-t-elle à l’abandon aux pulsions obscures et à la douleur primitive, mais cet abandon devient en lui-même source de délivrance en une fusion de l’homme et de la nature. Dionysos inspire donc la transe, la jouissance irrationnelle, l’ivresse des sens et la libération de l’émotion. Puisqu’il sape les systèmes discursifs et se soustrait à la pensée rationnelle, l’art dionysiaque ne saurait être déterminé par les formes conceptuelles, et n’est donc une connaissance qu’au sens archaïque, à savoir une connaissance intuitive, instinctive du grondement du vouloir-vivre. À ce titre, le seul art qui puisse témoigner de cette force essentielle demeure la musique.

¹⁶⁹ Pour Nietzsche, la recherche de vérités philosophiques cède la place à une *mise en fiction* de ces vérités, dans la mesure où « [n]ous ne pouvons comprendre d’autre monde que celui que nous avons fait nous-mêmes. » (*Fragments posthumes, in Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l’allemand par Jean Launay, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1982 [1884], t. x, p. 156.)

discours scientifique (qu'il accuse d'ailleurs de socratisme et de théorisme asséchant), mais proclame l'autonomie de la musique instrumentale, seule émanation d'un vouloir-vivre universel. La musique génère ainsi une « compréhension immédiate de l'essentiel qui, coupant court au phénomène, accède tout droit à l'être des choses¹⁷⁰ », dont l'intuition, aussi totale soit-elle, n'en demeure pas moins informulable.

Pour le jeune Nietzsche, penser la musique va de pair avec une réflexion sur le mythe, c'est-à-dire sur « “ce lieu d'origine fixe et sacré” en dehors duquel il n'y a plus d'assise vitale et spirituelle ni pour le premier [l'homme], ni la seconde [la civilisation]¹⁷¹. » Parce qu'il découle directement de la musique, le mythe procède d'un même substrat dionysiaque primordial, il en objective la signification métaphysique profonde par l'intermédiaire de l'apollinisme, qui embellit la pulsion vitale et l'encadre de balises : c'est pourquoi la tragédie attique représente un âge d'or à l'échelle de la civilisation occidentale, la réconciliation des contraires en une totalité onto-linguistique plénière qui n'aurait eu de cesse, depuis Socrate, fossoyeur du mythe et agent de décadence par excellence, de s'étioler. S'il admet que le langage occupe un rôle subsidiaire certes, mais fondamental dans le processus de symbolisation du monde, seule la musique donne véritablement accès à l'essence des choses, à l'énergie première et originelle du vouloir-vivre : c'est pourquoi il ne saurait y avoir d'antériorité que musicale, le langage découlant en réalité de l'esprit de la musique dont il ne conserverait que la densité sonore et le ton comme relents d'une puissance esthétique perdue. Comme le résume Timothée Picard, « composer de la musique pour un texte ou un concept, selon l'idée que c'est le sentiment, l'émotion procurée par ce poème qui pousse à la composition, c'est vouloir, dit Nietzsche, rien moins que le fils engendre son père¹⁷². » Ce renversement est fondateur pour notre étude, puisqu'il fait de la musique la matrice originelle non seulement de la poésie, mais de toute forme de fiction et de figuration du réel : ce n'est plus la musique qui aspire à imiter le langage, mais le langage qui devra se couler dans le moule du musical.

Cela revient donc à soutenir que l'élément apollinien serait en fait subsumé par le principe dionysiaque, que si la musique « exige des images », celles-ci doivent émaner d'une vision intérieure suscitée par l'écoute de la musique et non de la superposition d'actions ou de paroles : « Aussi est-il impossible au langage d'arriver à épuiser la symbolique universelle de la musique¹⁷³ ». La totalité de l'art

¹⁷⁰ Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 1991, p. 39.

¹⁷¹ Raymond Court, *Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 244.

¹⁷² Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération*, op. cit., p. 128.

¹⁷³ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 46.

wagnérien, qui aurait au plus près pressenti l'unité originelle de la langue musico-verbale primitive, à l'état où « elle ne pense encore presque rien par concepts, où elle-même est encore poésie, image et sentiment¹⁷⁴ », coïncide de moins en moins avec le système esthétique nietzschéen, augurant dès lors la célèbre rupture entre le philosophe et le compositeur. Pour Nietzsche, l'œuvre de Wagner en vient à contenir en elle-même sa propre pierre d'achoppement : le verbal, qui « partout [...] est malade, et le poids de cette monstrueuse maladie pèse sur tout le développement de l'humanité¹⁷⁵ », corrompt nécessairement la musique, n'opérant qu'en marge des assises discursives ou conceptuelles – et, bientôt, poétiques – assumées par le texte.

Le revirement antiwagnérien du philosophe après la déception bayreuthienne est assez connu, et participe de l'élaboration d'une philosophie négative, qui prescrit de renverser la réflexion, de penser à rebours de ses penchants naturels et contre soi-même. Disloquant les articulations qui le retenaient à la pensée spéculative allemande, et par le fait même à la musique romantique dont Wagner exprime le point culminant, Nietzsche en appelle à une musique différente, élaborée dans le sillage des compositeurs sudistes d'après lesquels il invite (en français) à « méditerraniser la musique¹⁷⁶ » : « Si, à nous qui sommes convalescents, il nous faut encore un art, c'est un art *différent*, – un art moqueur, léger, fugace, divinement intact, divinement artificiel, qui monte droit comme une pure flamme dans un ciel sans nuages¹⁷⁷ ! » Si l'on prend acte de l'histoire de la musique telle qu'elle s'est orientée au XX^e siècle, et que l'on porte attention à la réinvention du ballet dans le Paris de Diaghilev à partir de 1909, à la tournure explicitement ludique des créations du Groupe des Six ainsi qu'à la prolifique mouvance néoclassique pilotée par Stravinsky, force est d'admettre que les positions anticonformistes de Nietzsche revêtent un caractère oraculaire pour la modernité musicale française. Tout se passe comme si les vœux esthétiques nietzschéens avaient été exaucés un quart de siècle plus tard, non pas en Allemagne comme il le souhaitait mais en territoire français, là précisément où il localisait le « siège » du wagnérisme et le bastion schopenhauerien de l'Europe dans les années 1880¹⁷⁸. Après une prise d'assaut fulgurante des cercles d'avant-garde et des revues littéraires dans l'orbite du symbolisme, le wagnérisme disparaît de la scène musico-littéraire française, ou plus exactement, il perdure en tant que contre-modèle esthétique et

¹⁷⁴ Friedrich Nietzsche, « Richard Wagner à Bayreuth », *Considérations inactuelles IV*, in *Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988, t. II, p. 147.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. VIII, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁷ Friedrich Nietzsche, « Nietzsche contre Wagner », *loc. cit.*, p. 371-372.

¹⁷⁸ Voir *ibid.*, p. 360-361.

revitalise une série d'antagonismes franco-allemands particulièrement fréquents dans cette période qui mène de la guerre franco-prussienne à la Seconde Guerre mondiale.

Car des préférences musicales que Nietzsche persiste à ressasser dans les derniers écrits, et des principes esthétiques qui en découlent, émerge un nouvel *ethos* philosophique, fondé non pas sur la dialectique ou le discours mais sur une corporéité sensible, au premier chef de laquelle s'inscrit la faculté d'écoute, c'est-à-dire d'*auscultation* des choses du monde. Une telle posture n'a pas de quoi étonner de la part d'un philologue, d'autant plus que la méfiance à l'égard du langage constitue le point névralgique de sa pensée. Selon lui, « les mots et les concepts nous induisent continuellement à penser les choses plus simples qu'elles ne sont, séparées l'une de l'autre, indivisibles, chacune étant en soi pour soi. Il y a, cachée dans la langue, une mythologie philosophique qui perce et reperce à tout moment¹⁷⁹ », résidu de vingt-cinq siècles de rationalisme qui voile la connaissance du monde, qu'il faudra ausculter, c'est-à-dire, étymologiquement, « écouter avec attention ». D'entrée de jeu dans *Le crépuscule des idoles*, Nietzsche invite à « questionner à coups de marteau, et [...] percevoir pour toute réponse ce fameux “son creux” qui indique des entrailles pleines de vent¹⁸⁰ ». La réhabilitation de l'ouïe, si fréquemment boudé par la tradition philosophique occidentale, permet de mettre en valeur le vide au creux du langage et, par conséquent, son absence de signification intrinsèque par opposition au son « plein » de la musique. Le philosophe qui souhaite parvenir à une forme de vérité sur le monde se verra donc contraint d'abandonner le « froid royaume des “idées” » pour restituer aux sens leur plein potentiel heuristique et, *a fortiori*, réhabiliter le plus stigmatisé d'entre eux, l'ouïe.

Dès lors, l'oreille parachève sa quête de noblesse et devient l'organe essentiel du philosophe, qui ausculte les idoles en les frappant à coup de « marteau comme d'un diapason¹⁸¹ ». Si l'expérience auditive éveille l'intuition d'un savoir inexprimable sur le monde, la nature de l'authentique philosophe se confirme à son degré de réceptivité aux puissances du musical et, par extension, aux résonances sonores, corporelles et affectives qui, de la musique, contaminent le langage et émergent vers la pensée : « “De la cire dans les oreilles”, c'était là, jadis, presque la condition préalable au fait de philosopher : un authentique philosophe n'avait plus d'oreille pour la vie, pour autant que la vie est musique, il *niait* la musique de la vie, – et c'est une très vieille superstition du philosophe que de tenir toute musique pour

¹⁷⁹ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, t. II, *loc. cit.*, p. 181.

¹⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles, ou comment philosopher à coups de marteau*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1974, p. 9.

¹⁸¹ *Ibid.*,

musique de sirènes¹⁸². » La musique, qui s'adresse au corps sans transiter par les concepts, acquiert donc un statut paradigmatique pour Nietzsche : elle éveille le sensible pour ainsi nous mettre en contact avec l'expérience primordiale de l'être.

À partir du moment où il rompt avec le wagnérisme, Nietzsche cesse de considérer la musique comme le truchement vers un au-delà hypothétique pour louer *a contrario* son immanence formelle : « En soi, aucune musique n'est profonde ni significative, ne parle de "volonté", de "chose en soi"¹⁸³ ». L'expérience musicale deviendrait le nœud d'une réconciliation entre l'individu et l'univers dénué de transcendance dans lequel il est plongé, et engagerait dès lors vers une préhension du monde recentrée sur l'essentiel, c'est-à-dire le sensible comme puits exponentiel de signification, et non le sens, univoque et figé, comme l'assurance d'une théodicée. C'est ainsi que la pensée de Nietzsche croise les thèses de Hanslick, porte-étendard de l'opposition à Wagner au milieu du XIX^e siècle et précurseur d'un discours essentiellement formel sur la musique. Figure importante des débats esthétiques de la seconde moitié du siècle, Eduard Hanslick se distingue des autres architectes de la musique absolue par sa position inédite de critique musical professionnel : pour lui, la valeur de l'art ne réside pas dans la puissance d'expression de l'œuvre, mais se juge à l'aune d'un système de relations formelles qui seules composent son contenu. L'absence de matière dénotative de la musique ne revient pas à en faire le véhicule arbitraire d'expression des sentiments, la clé d'accès vers l'absolu ni à provoquer pâmoisons et extases esthétiques ; cerner le beau musical requiert d'appareiller notre écoute aux structures, aux techniques de composition afin de vivre une expérience esthétique en toute connaissance de cause, et en ce sens plus profonde :

elles sont nobles et fortes les impressions qu'on ressent en suivant de près l'esprit créateur, en contemplant le monde d'éléments nouveaux qu'il ouvre devant nous, les combinant de toutes les façons imaginables [...], régissant enfin sur un empire où le rôle de l'oreille s'ennoblit et s'épure. [...] Cette jouissance intérieure, avec l'active collaboration de l'esprit, est la récompense de la manière d'écouter la plus digne, la plus salutaire, mais non la plus facile¹⁸⁴.

Les thèses que développe Hanslick dans son ouvrage de 1854, *Du beau dans la musique*, ont *a priori* une fonction polémique et dénoncent les discours et les habitus d'écoute romantiques, qu'il accuse de faire les frais d'une pathologisation de l'émotion musicale. Prenant le contrepied de la *doxa* critique, Hanslick postule l'indissociabilité entre la syntaxe musicale et les idées dont elle serait porteuse :

On s'est habitué [...] à considérer le sentiment éveillé par une œuvre musicale comme le sujet, l'idée, le contenu spirituel de cette œuvre, et à ne voir dans les combinaisons sonores traitées

¹⁸² Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, in *Œuvres philosophiques complètes*, édition revue, corrigée et augmentée par Marc B. de Launay, et traduite de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988, t. V, p. 261.

¹⁸³ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, *op. cit.*, § 215, p. 164-165.

¹⁸⁴ Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, *op. cit.*, p. 98-99.

artistiquement que la simple forme, l'image, le vêtement matériel d'un élément suprasensible. Mais [...] c'est là, dans ces formes sonores et précises, que réside le contenu spirituel de la composition, et non dans la vague impression d'ensemble d'un sentiment abstrait. La forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même : le sentiment provoqué en nous ne peut s'appeler ni fond ni forme, il n'est qu'un effet, qu'une résultante¹⁸⁵.

Sans nier la part active des affects dans l'expérience musicale, Hanslick insiste sur la démarcation entre les idées « purement musicales¹⁸⁶ » fabriquées par le compositeur et les effets secondaires qu'elles suscitent lors de la réception, inhérents aux lois physiologiques de l'ouïe traitant la matière sensible, mais indépendants de sa valeur esthétique. Si elles expriment les sentiments, ces idées n'en conservent que l'aspect *dynamique*, les fluctuations d'intensité et le mouvement des affects, qu'elles représentent moins qu'elles ne symbolisent : « Mais le mouvement est un attribut, une phase du sentiment ; il n'est pas le sentiment¹⁸⁷. »

La musique, énergie sensible et dynamique traversée de tensions mais « dont le sujet ne peut être exprimé par des mots ni même enfermé dans une notion précise¹⁸⁸ », ne contient donc « pas autre chose que des *formes sonores en mouvement*¹⁸⁹ », des formes qui s'engendrent d'elles-mêmes et de l'intérieur, comme un *organon* dans lequel l'enchaînement des motifs et des idées (musicales) constitue à la fois le processus de sa création, le matériau disponible pour sa composition et son horizon de signification. De ce point de vue, Hanslick parachève le fantasme romantique de l'œuvre absolue, autocritique et auto-engendrée en dépit de ses prises de position ouvertement réfractaires à l'égard des attitudes romantiques d'écoute musicale : comme le formule Dahlhaus, qui retrace par ailleurs les prémisses métaphysiques et la « représentation des grands mouvements cosmiques¹⁹⁰ » qui émaillent la première version du traité de 1854, d'ailleurs gommées par son auteur dans les éditions subséquentes, le thème musical, en tant que « paradigme type de ce qui est la "forme" chez Hanslick, [...] est un tout formé de parties et en même temps partie d'un tout, démontrant donc que la forme doit être comprise comme *energeia*, comme "esprit se formant depuis l'intérieur"¹⁹¹ ». Contrairement au formalisme rigoureux auquel on a voulu la réduire, la pensée musicale développée par Hanslick ne se borne pas à dégager des rapports entre les sons et

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 93-94.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹⁰ Eduard Hanslick, cite in Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, op. cit., p. 31.

¹⁹¹ Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, op. cit., p. 99-100.

décrire la beauté acoustique « comme proportionnellement symétrique¹⁹² » : il propose en fait que la valeur spirituelle de la musique, aussi réelle et légitime soit-elle, ne saurait s'expliquer autrement que par la musique, que par la réexposition musicale du morceau qui la sous-tend. Examinant l'indistinction essentielle entre forme et contenu, entre son et sens, le critique ajoute que « [l]e seul moyen de montrer le fond d'un motif, c'est de jouer ce motif lui-même¹⁹³ », le langage qui prétendrait traduire le propos moral d'une œuvre musicale trahirait le matériau en tant que pure présentation sensible et, *a fortiori*, dénaturerait forcément la pensée musicale qui ne s'exprime que musicalement.

Pour Hanslick, la partition demeure le mode d'être privilégié de l'œuvre musicale, le truchement qui donne accès à la vérité de celle-ci : la musique apparaît donc indissociable d'un *faire*, qui passe outre les caprices des interprètes et ne s'importune pas du « moi » du créateur ou de celui de l'auditeur dans le jugement esthétique. Le critère de la partition comme étalon du beau musical préfigure, dans le champ de la musique, le mouvement de retour au texte que la Nouvelle Critique, héritière de la poétique de Paul Valéry et des formalistes russes ; mais si la traduction française du *Beau dans la musique* date de 1893, il semble que la pensée du musicologue n'ait véritablement incorporé le discours musical français que par le relais des prises de position tenues par Stravinsky, qui définit la musique comme « une certaine organisation du temps¹⁹⁴. » En une célèbre déclaration, le compositeur russe consolide les affinités spirituelles avec les thèses de Hanslick en déclarant la musique « impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique¹⁹⁵. » Largement diffusée dans la presse musicale et généraliste, entre autres par le critique Boris de Schlœzer qui assume la fonction de commentateur de l'actualité musicale à *La Nouvelle Revue française*, de 1923 à 1956 et, plus brièvement, à la *Revue musicale* d'Henry Prunières entre 1921 et 1928, la conception rigoureusement formaliste de Stravinsky et le virage néoclassique qu'il entreprend dès l'entre-deux-guerres, par lequel il envisage la musique dans une perspective artisanale (en opposition à la posture romantique de l'*inspiration*), convergent avec la redécouverte de la musique de Bach et l'aspiration artistique que l'on a appelée, d'après le titre d'un opuscule de Jean Cocteau, le *retour à l'ordre*. Ultimement, en musique, ce retour à l'ordre prend la forme d'un *retour à Bach*, comme mouvement de réaction contre la surenchère romantique mais aussi comme occasion d'une redécouverte des techniques interprétatives et des instruments anciens, notamment le

¹⁹² *Ibid.*, p. 50.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 123-124.

¹⁹⁴ Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952, p. 27.

¹⁹⁵ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, 2001 [1935], p. 70.

clavecin : le paysage politico-médiatique paraît alors se partager selon deux blocs, d'un côté la modernité expressionniste de Schönberg, qui situe le sérialisme et l'atonalité dans le prolongement des innovations romantiques et postromantiques d'un Wagner ou d'un Mahler ; de l'autre, le néo-classicisme de Stravinsky, marqué par la réhabilitation de styles d'écriture du passé – le retour à des formes clairement perceptibles et au travail thématique, le renouvellement du contrepoint et le rétablissement de la tonalité –, tout en intégrant des éléments harmoniques modernes de polytonalité ou de polymodalité, et des effets d'ironie et de mise à distance de la référence ancienne (classique, mais le plus souvent, baroque ou même de la Renaissance). Au vu du contexte politique et des imaginaires géographiques de l'entre-deux-guerres, l'avènement de ce type de discours, qui comporte en filigrane une prise de position nationaliste, entraîne la mise en place d'une nouvelle approche scripturale de la musique, non plus soumise à la sensibilité d'un critique traduite en innovations sémantiques et métaphoriques, mais qui puisse au contraire rendre compte des mécanismes par lesquelles l'œuvre musicale apporte la solution technique au problème que le compositeur se serait initialement posé¹⁹⁶. Le postulat critique de Debussy, signant sous le pseudonyme de M. Croche, qui programmait à la charnière des XIX^e et XX^e siècles la pratique de l'écriture sur la musique, se renverse alors tout à fait : « les mouvements multiples qui [...] ont fait naître [les œuvres] et ce qu'elles contiennent de vie intérieure » n'apparaissent plus, aux yeux d'un critique comme Schläezer, « autrement intéressant[s] que le jeu qui consiste à les démonter comme de curieuses montres¹⁹⁷ ».

Le modèle théorique schläezerien, symptomatique selon Nicolas Donin et Frédéric Keck « d'un style de discours esthétique propre à la première moitié du [XX^e] siècle, procédant par comparaisons ponctuelles avec les autres arts, ou postulant une distinction de nature entre le langage du “reportage” et la parole poétique¹⁹⁸ », nous intéresse pour deux principales raisons : la première repose sur la large diffusion de sa pensée dans l'entre-deux-guerres, par la chronique musicale qu'il signe à *La NRF* et dont l'influence sur certains auteurs plus ou moins impliqués dans les cercles de la revue est indéniable¹⁹⁹ ; la

¹⁹⁶ Voir Boris de Schläezer, *Introduction à J.-S. Bach*, édition établie et présentée par Pierre-Henry Frangne, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2009 [1947], p. 268 : « chaque musicien se pose ses propres problèmes auxquels il apporte ses propres solutions. »

¹⁹⁷ Claude Debussy, « *La Revue blanche* » [1^{er} avril 1901], *Monsieur Croche et autres écrits*, éditions présentée par François Lesure, Paris, Gallimard, 1971, p. 23.

¹⁹⁸ Nicolas Donin et Frédéric Keck, « Lévi-Strauss et la “musique”. Dissonances dans le structuralisme », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 14 (2006), p. 109.

¹⁹⁹ Nous pensons, en dépit de disparités en ce qui a trait à l'emploi de la métaphore dans la critique musicale, à André Gide qui, avec la composition des *Faux-monnayeurs* (1925) sur le modèle de la forme fuguée, problématise plusieurs nœuds de la réflexion schläezerienne à laquelle ils fournissent un contrepoint tant ironique qu'aporétique. (Voir *infra*, p. 220-224.)

seconde correspond à l'importance des contributions de Schläezer comme plaque tournante des discours sur la musique, le chaînon emblématique du passage entre l'esthétique subjectiviste et la métaphysique musicale, majoritairement portées par des gens de lettres, et une approche donnée comme scientifique, pétrie de *Gestalttheorie* et annonciatrice du structuralisme. Issu du milieu des lettres²⁰⁰, il appréhende pourtant l'œuvre du point de vue de la technique et de la composition, qui constituent selon lui le substrat de l'expressivité et du beau en musique, tout en réitérant la nécessité, selon lui, de dissocier le commentaire musical de l'activité de compositeur, par souci d'objectivité et de neutralité, soutient-il²⁰¹, mais peut-être en compensation à sa propre absence d'œuvre : de ce point de vue, le commentateur incarne au mieux ce moment de bascule entre *littérature musicale* et *discours musicologique*.

Système clos et autonome, structure sonore en mouvement, la musique obéit pour Schläezer à des schèmes diamétralement différents de ceux qui régissent les arts visuels ou la littérature, et toute interprétation faisant appel à un sens extramusical – une atmosphère spécifique, une narration ou un récit biographique, des émotions et des réactions suscitées par une œuvre musicale chez les auditeurs – relève pour le critique d'une « prétendue “transposition de la musique en langage”, c'est-à-dire d'un flot de commentaires et d'explications poético-psychologico-métaphysico-mystiques, dont le manque de rigueur, l'absence de sens critique et de mesure, le dédain de l'histoire et aussi l'assurance sont extrêmement pénibles²⁰². » Pour le critique, la musique ne véhicule aucun contenu antérieur qui l'informerait ou programmerait sa réception en fonction de quelque matière que ce soit. Ayant assimilé le conseil de Mallarmé de ne pas composer une œuvre musicale avec des idées, mais avec des notes²⁰³,

²⁰⁰ Détenteur d'une thèse en sociologie sur l'égoïsme, soutenue en 1901 à l'Université Libre de Bruxelles, Schläezer intègre *La NRF* à titre de passeur de littérature et de culture russes, entre autres par la traduction des œuvres de Chestov, de Dostoïevski, de Gogol et de Tolstoï.

²⁰¹ « Le grave défaut des idées émises par les artistes, grands et petits (petits le plus souvent, car les grands aiment mieux créer que discuter), c'est qu'elles prétendent légiférer l'art. L'esthétique des praticiens est presque toujours normative : l'artiste prétend nous imposer son goût, sa sensibilité, son idéal ; sa musique devient la Musique, dont le domaine est enclos strictement dans les limites de ses œuvres. Et c'est, me semble-t-il, précisément cette esthétique à prétentions normatives qui a si fortement compromis les études d'esthétique et les systèmes aux yeux des artistes eux-mêmes et du public. À chaque saison nouvelle, c'est une floraison de théories, de manifestes, de mots d'ordre qui tendent à établir un nouveau canon artistique. » (Boris de Schläezer, « Réflexions sur la musique : “Esthétique musicale” » [1925], in *Comprendre la musique : contributions à La Nouvelle Revue française et à La Revue musicale (1921-1956)*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes coll. « *Æsthetica* », 2011, p. 126.)

²⁰² Boris de Schläezer, « Le nouvel opéra » [1954], in *ibid.*, p. 149.

²⁰³ L'anecdote est rapportée par Paul Valéry : Edgar Degas, récemment converti à l'écriture poétique, se serait plaint auprès de Mallarmé de la difficulté de l'entreprise en dépit de toutes les idées qui lui venaient, ce à quoi le pape du symbolisme aurait répondu : « Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *c'est avec des mots.* » (cité in Paul Valéry, « Degas, danse, dessin », in *Œuvres II*, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1208.)

Schlœzer défend l'autosuffisance de la forme musicale : « une mélodie, une sonate sont dénuées de toute signification rationnelle [et] [o]n ne met pas en musique une idée, une théorie, ou quoi que ce soit de ce genre²⁰⁴. » Étudier la musique correspond donc à se rabattre sur sa structure dans la mesure où cette dernière compose à la fois sa forme et son sens, le signifié et le signifiant de la musique s'emboîtant en une entité signifiante autonome, un ruban de Moëbius réversible à l'infini : « celui qui devant une œuvre d'art se pose la question non pas “comment ?” mais “quoi ?” est semblable à cet homme qui, en enlevant les pellicules successives d'un oignon, espérerait en découvrir le centre, cet oignon en soi qui se dissimule sous les couches supérieures²⁰⁵. » À la croisée du formalisme et du bergsonisme, la pensée schlœzerienne mobilise la pleine participation de l'intelligence et de la sensibilité pour recréer, dans le temps de l'écoute, l'œuvre comme fac-similé de la mémoire qui se déploierait simultanément à l'audition. Cette expérience esthétique, du reste, se tisse dans une trame sensible de l'ici et du maintenant, intraduisible sous forme de langage en raison de la rigidité conceptuelle de l'articulation verbale et des modalités référentielles de l'organisation discursive : « je ne puis m'empêcher de formuler ainsi le rapport qui pourrait exister entre le contenu (le sens, la signification) d'une phrase musicale et cette phrase même, en tant que système de vibrations : tandis que dans le langage courant le sens d'une phrase est *transcendant* à la forme, en musique il lui est *immanent*²⁰⁶. » D'aucune façon, néanmoins, le sens de la musique ne saurait être qualifié de « vague » ou d'« indéfini », le musical ne s'arrime tout simplement pas aux amarres que lui lance le discours puisqu'il est, autrement que par ses propres modalités d'expression, « indéfinissable » : pour témoigner de cette pure singularité en laquelle consiste l'œuvre musicale, il est nécessaire d'interpréter celle-ci, non au prisme d'un témoignage qui restituerait la gamme des émotions traversée lors de l'audition ou par la traduction impressionniste, mais en la *jouant*.

L'œuvre, en tant qu'ipséité esthétique et expérience irréductible aux autres modalités d'être et de langage, ne saurait abstraire son sens de son exécution. Sur ce point, on soulèvera la parenté spirituelle avec Vladimir Jankélévitch qui s'éloigne du rigorisme de l'analyse schlœzerienne qu'en apparence²⁰⁷

²⁰⁴ Boris de Schlœzer, notes en marge de « À la recherche de la réalité musicale (1) » [1928], in *Comprendre la musique*, op. cit., p. 64.

²⁰⁵ Boris de Schlœzer, *Igor Stravinsky*, édition établie et présentée par Christine Esclapez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2012 [1929], p. 83.

²⁰⁶ Boris de Schlœzer, notes en marge de « À la recherche de la réalité musicale (1) », loc. cit., p. 64.

²⁰⁷ « L'analyse technique est un moyen de refuser cet abandonnement spontané à la grâce que le charme nous réclame. La phobie du consentement, la crainte de paraître envoûté, la coquetterie du refus [...]. Hélas ! la musique en elle-même est un je-ne-sais-quoi aussi insaisissable que le mystère de la création, ce mystère dont on ne saisit jamais que l'avant ou l'après ». (Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1983, p. 117.)

pour réaffirmer le socle technique indispensable pour donner prise à tout discours sur la musique. Comme Schlœzer, mais de façon plus radicale encore en dépit d'une plume éminemment poétique, Jankélévitch situe le musical du côté de l'expérientiel, par-delà l'effort de restitution par la description verbale ou même la seule lecture de la partition qui n'ont ni l'un ni l'autre le degré de rétention nécessaire pour capter le « charme », le « je-ne-sais-quoi » qui sont le propres du plaisir musical : « La musique n'existe pas en soi, mais seulement durant la périlleuse demi-heure où nous la faisons être *en la jouant* : la vérité éternelle devient alors opération temporelle et se met à advenir effectivement selon des coordonnées d'horaire et de calendrier. [...] L'amphibolie de l'expression et de l'inexpression, c'est-à-dire l'expression infinie, se résout donc finalement dans l'efficacité d'un acte²⁰⁸. »

À l'aune de ce postulat, les convictions éthiques au fondement de son rejet de la métaphysique et du répertoire musical allemand tracent leurs contours : en réaction contre la philosophie négative et les excès dionysiaques qui représentent *a posteriori* pour lui les incubateurs idéologiques des horreurs de la Seconde Guerre mondiale, Jankélévitch prend le parti de la légèreté et de la grâce musicales, se réclame de Fauré, de Debussy et de Satie *contra* Wagner et Beethoven, allant même jusqu'à franciser le prénom de Liszt en François dans ses écrits. D'une déclaration forte, aussi symbolique qu'efficace, il proclame en outre la distinction entre l'*indicible* et l'*ineffable* du sens de la musique, l'assimilant au second et lui redonnant de ce fait toute la positivité que lui dérobait le premier :

C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible, parce qu'elle est ténèbre impénétrable et désespérant non-être, et parce qu'un mur infranchissable nous barre de son mystère : est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire : tel est l'insondable mystère de Dieu, tel l'inépuisable mystère d'amour, qui est mystère poétique par excellence ; car si l'indicible, glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l'ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes, agit plutôt comme un enchantement, et il diffère de l'indicible autant que l'enchantement de l'envoûtement²⁰⁹.

La perspective adoptée par Jankélévitch, cimentée par une francité pourtant en délicatesse à l'égard des lignes de fractures nationalistes, se réclame d'un vitalisme positif, et témoigne d'un bougé dans le plaisir musical depuis l'hypnose wagnérienne vers le charme d'un Debussy ou la douce ironie d'un Ravel. Elle referme le passé sur la référence à Wagner et à la métaphysique allemande sans néanmoins sanctionner la faillite de l'absolu musical, alors retourné en ineffable. En réalité, le philosophe-musicien opère une mutation des affects par rapport à la musique, qui n'est dès lors plus achoppement tragique de la parole

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 86.

ou étiolement du sens, mais agent de son ravitaillement : « L'ineffable déclenche en l'homme l'état de verve. Sur l'ineffable il y a de quoi parler et chanter jusqu'à la consommation des siècles... [...] La musique ne signifie rien, mais l'homme qui chante est le lieu de rencontre des significations²¹⁰. » Si l'ineffable appelle l'écriture, et que la musique met cette dernière en échec, une constellation d'énigmes poétiques, de nœuds à dénouer et de tensions génératrices ouvre les possibles herméneutiques, nourrit l'imaginaire et prête le flanc à une pluralité d'écritures et, dans notre perspective, de lectures.

Une poussée hors du langage à l'intérieur même des moyens du langage : cette aporie n'a de cesse d'être modalisée et reformulée à la lumière d'interrogations nouvelles que pose aux philosophes, aux écrivains et aux penseurs du musical la modernité esthétique, hantée par l'absolutisation de l'art que symbolise la médiati(sa)on de la musique et par son contrepois, la tentation du silence. Les deux traditions accentuées par notre enquête préliminaire, certes réduites à quelques acteurs clés et dialectisées de manière à faire saillir leurs disparités, rejouent pourtant la même oscillation initialement posée entre la matérialité des signes vides et le rapatriement du sens dans un au-delà ou un en-deçà du discours. Que l'on sonde les tréfonds de l'inconscient par le biais de la psychanalyse ou que l'on cherche à se soustraire au monde phénoménal pour se dissoudre dans le dionysisme primitif du musical, ou encore que l'on ramène le monde à sa grammaire structurelle, traversée de tensions et de rapports de force, ou que l'on replie le plaisir musical sur des « formes sonores en mouvement », les prémisses restent les mêmes : « le principe poétique d'harmonie exacte et indéfinissable du sens et du son », et, plus largement, la langue comme instrument du dire, « apparaî[ssen]t comme chose[s] du passé²¹¹. » L'écriture de la musique, de surcroît dans un cadre littéraire, serait donc une écriture portée par une nostalgie de l'unité du langage, qui s'exprime parfois sous forme de l'énergie du désespoir, l'exploration enthousiaste des anfractuosités du langage et de la conscience, mais le plus souvent, elle s'extériorise par un rapport plus ou moins serein à la modernité, investissant une écriture sans contredit moderne mais dont la finalité de langage, *via* la référence musicale, serait, elle, tournée vers un passé idéalisé et possiblement fantasmatique. « [P]ris dans le mouvement de l'histoire mais incapable de faire son deuil du passé²¹² » : cette posture de l'antimoderne, ainsi cernée par Antoine Compagnon au seuil de son ouvrage du même titre, ne nous paraît pas inconciliable, loin s'en faut, avec l'imaginaire linguistique du récit-partition, dont la référence

²¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

²¹¹ Jacques Rancière, *La parole muette*, *op. cit.*, p. 168.

²¹² Antoine Compagnon, *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 13.

musicale, le plus souvent originaire d'un XIX^e siècle révolu, est à entendre comme la manifestation nostalgique d'un autre régime de l'être et du temps.

Parce qu'elle porte la littérature à sa négativité creuse, la musique construit, pour le discours littéraire, un double espace de nostalgie : elle lui renvoie, d'une part, la plénitude entre le son et le sens en neutralisant la polarisation entre signifiant et signifié, la musique étant, selon le mot de Boulez, « un signifiant sans signifié²¹³ ». L'expressivité du musical, si elle est sans connotation précise, fait l'économie de la médiation pour s'adresser directement à la sensibilité, aux affects et à la mémoire de l'auditeur dans l'immédiateté de son écoute, alors que la langue littéraire transite nécessairement par les idées : celle-ci est régulée par l'unilatéralité de relations sémiotiques déterminées tandis que celle-là serait *a contrario* un réservoir de contenus possibles, éphémères et inépuisables. D'autre part, l'écriture de la musique se situe inévitablement dans un *après-coup* de l'expérience musicale, cherchant vainement à restituer sur le papier l'objet infiniment perdu ; mais la musique même, « flux héraclitéen des eaux courantes²¹⁴ », « ne nous accorde le moment actuel qu'en nous soustrayant au moment antérieur²¹⁵ », elle donne un corps sonore à la nostalgie. Toujours selon Jankélévitch, les objets privilégiés du musical seraient « [l']événement fugitif et irréversible, la qualité évanouissante, l'absence, l'occurrence surannée et qui plus jamais ne sera [...]. Car si elle est toute temporelle, la musique est du même coup une protestation contre l'irréversible et, grâce à la réminiscence, une victoire sur cet irréversible, un moyen de revivre le même dans l'autre²¹⁶. » Que le modèle musical soit invoqué comme une réponse à la crise *moderne* du langage et de la signification, il n'en demeure pas moins que le récit-partition a ceci de particulier qu'il ne cesse d'être travaillé, en sous-main, par des inflexions antimodernes.

2. Une modernité ambivalente, ou comment la France est devenue musicienne

La tension entre modernité et antimodernité par laquelle nous envisageons le récit-partition permet de souligner une évidence historiographique que d'aucuns auront peut-être notée à la lecture du panorama reconstitué ci-haut : l'apparente désynchronisation entre l'intronisation de la musique comme paradigme artistique, à l'orée du XIX^e siècle, et la période à laquelle nous délimitons le récit-partition, qui couvre une grande part du XX^e. Ce contretemps esthétique entraîne une impression de retard, d'inactualité au sens où l'entendait Nietzsche, ou d'antimodernité, si l'on préfère le terme réinvesti par Antoine Compagnon, que

²¹³ Pierre Boulez, *Points de repère*, op. cit., p. 9.

²¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, op. cit., p. 108.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

²¹⁶ *Ibid.*

vient consolider l'horizon de références musicales qui, pour plusieurs auteurs du corpus, reste tributaire d'une culture et de pratiques ancrées dans l'imaginaire du XIX^e siècle. L'héritage du rousseauisme, couplé à la transmission partielle des idées romantiques allemandes par Mme de Staël, expliquent en partie les causes de cette découverte à contretemps de la conception du langage et de la musique qui nous ont occupée dans la première section de ce chapitre. Il nous reste donc à examiner brièvement ces facteurs, puis nous intéresser à deux figures archétypales d'une écriture du musical du XIX^e siècle, qui font office, nous semble-t-il, de plaque tournante pour l'entrée dans l'imaginaire musical du XX^e siècle : Baudelaire et Mallarmé.

a. Le *ritardando* français : les nœuds dans la transmission

On pourra interpréter le décalage chronologique substantiel entre la théorisation de la musique absolue, dans le premier XIX^e siècle allemand, et sa récupération dans la prose française au tournant du XX^e siècle selon trois grands faisceaux de cause complémentaires : épistémique, linguistique et doxique. En premier lieu, il ne faut pas perdre de vue que le romantisme, le symbolisme et le surréalisme, entre autres, participent d'une même *épistémè* – la modernité au sens large – dont on a préalablement exposé les ferments discursifs. En accord avec les penseurs en « durées longues » sur lesquels nous nous sommes appuyée pour consolider cet horizon contextuel, il s'agit de saisir cette curieuse impression de similarité comme trois moments, d'intensité variable, sur un même *continuum* ; car en dépit du potentiel immense qu'ont pu lui reconnaître les romantiques d'Iéna, le langage aurait avec eux amorcé sa marche vers une désémantisation.

À cette première explication s'ajoute une deuxième lecture, motivée par la disparité linguistique qui coupe les romantiques allemands de leurs homologues français, et l'atténuation de certaines nuances qui n'auraient pas résisté à la traduction. Constatant la prématurité des réflexions du romantisme d'Iéna qui ne s'implanteront en France qu'une soixantaine d'années plus tard dans leur mouture symboliste, on peut en effet s'interroger sur ces potentielles pertes au moment du transfert entre les deux langues. On sait que l'ouvrage *De l'Allemagne*, rédigé par Madame de Staël en 1810, a bénéficié d'un rayonnement déterminant pour l'infléchissement du romantisme en France. L'essai constitue en lui-même une rampe de lancement pour la diffusion des idées poétiques et métaphysiques adoptées par ce premier romantisme ; toutefois, aussi fondamental puisse-t-il apparaître dans la conception iénanenne du langage, l'idéal poétique d'une autonomie sémantique demeure lettre morte à l'ouest du Rhin. Un examen de la production littéraire du XIX^e siècle tend plutôt à montrer une volonté généralisée de réformer les

conventions de la langue poétique, d'assouplir les contraintes classiques jugées sclérosantes, d'en élargir le socle lexical pour la rapprocher de la langue du peuple (ou des peuples) et, dès lors, viser la plus grande sincérité et la communication efficace des sentiments²¹⁷. Nulle méfiance envers la référentialité, nul geste colporteur qui viendrait réunir les mots et le monde, nulle volonté de s'affranchir du lexique commun pour atteindre une signification extra-sensible ; au contraire, le travail sur la langue opéré par les romantiques français repose en grande partie sur une entreprise de décroisement des classes sociales et des registres langagiers, et aspire à la transparence du cœur, d'autant plus nette qu'elle découle d'un dénuement du texte vers la sincérité de la parole.

En dépit d'une thématique musicale assez fréquente dans son œuvre, on ne saurait envisager chez Balzac la présence d'un frayage du sensible musical qui mettrait en tension la langue et rongerait les structures romanesques, et encore moins appréhender le corpus balzacien comme un lointain parent du récit-partition. L'admiration de Balzac à l'endroit de la musique symphonique de Beethoven s'imprègne certes de l'hoffmannisme ambiant – le baron allemand intègre les lectures de Balzac à partir de 1833²¹⁸, et *Gambara* s'inscrit explicitement dans la filiation du célèbre auteur mélomane²¹⁹ –, mais la condition discursive des romans balzaciens demeure pour ainsi dire indemne. Chez celui-ci, à l'instar d'autres romanciers mélomanes contemporains, George Sand et Stendhal notamment, la musique joue souvent un rôle thématique important et organise la narration, mais elle n'est pas exactement un moteur de renouvellement sémantique. Pour autant que Françoise Escal se soit intéressée à la valeur structurante de la thématique musicale dans *César Birotteau* et *Consuelo*, elle n'identifie aucune transgression du romanesque par la musique²²⁰. Tout se passe plutôt comme si, grâce à l'immatérialité de son support qui la distingue des autres arts, la musique est célébrée par les romantiques français comme une forme d'expression supérieure des sentiments, dans la lignée rousseauiste, et le corpus des romans musicaux se construit autour de cette vue de l'esprit. Comme le précise Frédéric Sounac, « on ne trouve pas dans ces romans de recours *critique* à une forme musicale²²¹ ». Il faudra donc attendre un paysage intellectuel

²¹⁷ Cf. François Vanoosthuyse, « Le bon usage des romantiques : 1800-1830 », *Romantisme*, vol. 4, n° 146 (2009), p. 25-41.

²¹⁸ Voir José-Luis Diaz, « Ce que Balzac fait au fantastique », *L'année balzacienne*, vol. 1, n° 12 (2012), p. 61-83.

²¹⁹ La dédicace du roman confirme cet héritage : « Ce personnage digne d'Hoffmann, porteur de trésors inconnus, ce pèlerin assis à la porte du Paradis, ayant des oreilles pour écouter le chant des anges, et n'ayant plus le temps pour les répéter, agitant sur des touches d'ivoire des doigts brisés par les contractions de l'inspiration divine, et croyant exprimer la musique du ciel à des auditeurs stupéfaits. » (Honoré de Balzac, *Gambara*, cité dans Francis Claudon, *La Musique des Romantiques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 222.)

²²⁰ Voir Françoise Escal, « Musique et fiction », in *Contrepoints : Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Musicologie », 1990, p. 15-92.

²²¹ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, op. cit., p. 148.

favorable, coïncidant avec la seconde vague de traduction des écrits des romantiques allemands, dans la foulée du wagnérisme, pour que l'on observe dans la production littéraire française un traitement du langage similaire à celui proposé à Iéna qui, s'il suscite parfois l'incompréhension ou, le plus souvent, une réinvention à la lumière du contexte français, entraîne de profonds bouleversements.

Enfin, une tierce voie interprétative s'ouvre pour élucider la résurgence ou, plutôt, l'accentuation, dans la France du tournant du siècle, des prémisses du langage poétique développées par les romantiques allemands : une crise du symbole et de la représentation, un climat d'incertitude spirituelle et sociale²²², ainsi qu'un changement dans les paradigmes scientifiques inauguré par les théories de la relativité et la remise en cause de la physique newtonienne, triple conjoncture qui, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, réactualise les assauts contre le langage et déclenche l'exploration de nouvelles configurations sémantiques entre les mots et les choses. Le séisme provoqué, de manière quasi concomitante, par la découverte, au Festival de Bayreuth, de l'œuvre totale de Richard Wagner achève l'intronisation de la musique comme modèle d'écriture et idéal esthétique. Nous aurons amplement l'occasion de revenir sur l'importance de la figure wagnérienne comme ombre tutélaire qui continue d'infléchir les sensibilités musicales au XX^e siècle ; pour l'heure, il convient de nous pencher, à titre de halte terminale à notre trajectoire généalogique, sur deux intercesseurs importants du discours littéraire sur la musique, dont l'influence est capitale au regard de l'infléchissement de la modernité scripturale.

b. La poésie incubatrice : Baudelaire et Mallarmé

L'idée d'un sensible musical pour la littérature ne saurait être envisagé sans un bref détour par le programme esthétique-philosophique du symbolisme, lequel apparaît *a posteriori* comme une matrice pour l'idée d'un texte-partition, ou à tout le moins, pour la formulation explicite du défi musical à l'endroit de la littérature. La nébuleuse intellectuelle qui se configure autour des cercles d'avant-garde de la fin du XIX^e siècle vient opérer une synthèse entre les tentatives de refonte du langage poétique et la fascination contemporaine pour la musique wagnérienne, dont la réussite expressive et esthétique se mesure, pour les symbolistes, à l'aune de la parfaite fusion entre la partition et le livret. Que les expériences d'écriture accomplies dans l'orbe de Mallarmé et confrères n'aient pas toujours des résonances effectives dans le corpus qui nous intéresse ne minore en rien l'importance du moment symboliste pour la crise du langage à l'échelle de l'histoire des idées. Tout à l'inverse, elles soulèvent de manière inaugurale la possibilité d'une transformation de la langue littéraire sous l'effet de procédés et

²²² Nous aborderons ces questions un peu plus en profondeur dans le chapitre 4 de la thèse.

de stratégies scripturaires empruntés à la musique et à l'idée que l'on se fait de celle-ci. Par ailleurs, si l'on concède à Laurent Jenny que l'idéologie musicale au fondement du paradigme poétique symboliste aurait effectivement contribué à voiler la véritable nature (d'ordre *visuel* ou *spatial* plutôt que sonore) des innovations des poètes fin-de-siècle²²³, il est possible d'avancer que cette tache aveugle, voire ce « raté » des perspectives symbolistes, engage *a contrario* un transfert de l'idéalité musicale vers l'horizon du roman²²⁴ et anticipe dès lors le récit-partition.

Plusieurs pistes d'explication sont à considérer lorsqu'il s'agit de sonder les nœuds qui se forment entre la crise du langage et le modèle musical au sein du mouvement symboliste. Les stratégies employées par les poètes, visant une réforme de la langue, constituent des agents de cristallisation de la réflexion sur le mot, et représentent à la fois un point d'aboutissement et l'amorce d'un nouveau paradigme d'écriture. Il s'avère en effet primordial de reconnaître que les axes de réflexion dégagés par le symbolisme continueront de travailler le récit-partition, qui partage avec le romantisme allemand quelques ancrages préliminaires tout en annonçant en creux certains dispositifs hybrides caractéristiques de la postmodernité. C'est en ce sens que le symbolisme représente un foyer préparatoire aux

²²³ « Dans le contexte de l'idéologie littéraire symboliste, le vers libre ne peut chercher à se comprendre lui-même que comme une forme "musicale" – mais cette forme demeurant introuvable, si ce n'est par approximations et analogies vagues, le vers libre se voit privé d'avenir immédiat. » (Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 46.)

²²⁴ Certes, un tel « transfert » romanesque existait déjà à l'époque du symbolisme, matérialisé entre autres dans le dispositif du monologue intérieur, dont Édouard Dujardin signe la première apparition avec *Les Lauriers sont coupés* (1887). Conçu sous les auspices de la musique wagnérienne, le monologue intérieur dujardinien se réclame d'une construction leitmotivique, de façon à ce que ce soit la dominante pré-consciente, voire émotionnelle de la pensée qui fasse saillie à la lecture. Or, le petit roman de Dujardin ne connaît qu'un très faible écho dans la réception immédiate, et aurait fort probablement sombré dans l'oubli n'eussent été des témoignages de James Joyce, restituant à l'écrivain symboliste la paternité du monologue intérieur dont il assura pourtant le retentissement. Cette gloire à retardement des *Lauriers* donne l'occasion à Dujardin de revenir sur sa technique et d'en fournir, quarante ans plus tard, les motivations prétendument wagnériennes. Il revient également sur les comparaisons érigées par la critique de l'époque dans le but de les révoquer, et ajoute que ceux-ci n'ont jamais « signalé l'analogie, disons la parenté que présentent ces petites phrases successives avec les motifs musicaux tels, par exemple, que les a employés Richard Wagner. » (Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, édition présentée par Carmen Licari, Rome, Bulzoni Editore, coll. « Testi Francesi », 1977, p. 226.) Cette apologie rétrospective – révisionniste ? – soulève néanmoins de nombreux doutes dans la communauté critique quant à l'authenticité de la démarche, et invite *a contrario* à déceler dans le témoignage de Dujardin une volonté d'inscription rétroactive au sein de l'héritage joycien. Là aussi, Laurent Jenny se montre circonspect. En insistant sur le prosaïsme de la pensée du personnage, il confirme l'impression partagée que le discours interne de Daniel Prince ne comporte « aucune forme de musicalité phonétique susceptible d'accréditer l'idée d'une proximité du monologue intérieur avec le "langage primitif". » (Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 37.) Au-delà d'une composition structurelle fonctionnant par thèmes ou par renvois – ce qui serait sans doute le véritable legs du wagnérisme littéraire à ce roman –, tout porte à croire que *Les Lauriers* préfigure davantage les narrations phénoménologiques de l'entre-deux-guerres, voire les poétiques d'Apollinaire et des futuristes, « qui traiteront le poème non plus comme "expression", mais comme un plan de présentation autonome où viennent se configurer des aspects du monde » (*ibid.*, p. 46), qu'il ne réalise le fantasme symboliste d'une musicalisation littéraire. Du reste, au regard de l'histoire littéraire, ce roman apparaît somme toute comme une expérience isolée, en symbiose avec une époque particulièrement mélomane, plutôt qu'une première occurrence du récit-partition.

mécanismes, aux conceptions et aux imaginaires façonnés en réponse aux écueils d'un langage désormais perçu comme insuffisant par rapport à la musique.

L'engouement des symbolistes pour la musique et l'univers wagnériens, en lesquels ils trouvent un modèle poétique, voire une « fiction explicative²²⁵ », conduit les protagonistes du mouvement à s'intéresser en amont à la philosophie romantique allemande, dont s'imprègnent l'œuvre et le discours du compositeur, et surtout à celle de Schopenhauer, qui intègre le paysage intellectuel français à partir des années 1880²²⁶ ; dans la foulée s'engage une seconde vague de traductions des romantiques allemands, dont les interrogations autour du langage, qui avaient résonné assez faiblement à l'époque de Madame de Staël, trouvent un accueil particulièrement vibrant dans les débats critiques du temps, et viennent réactualiser les faisceaux de l'expérience moderne du discours pressentis au seuil du XIX^e siècle. En aval, les explorations menées par Mallarmé et ses disciples à l'horizon d'une musicalisation de la langue précipitent, au sens chimique du terme, une entreprise de repensée et de ressaisie du sens – ou du « sens du sens » pour reprendre la formule de Steiner –, dont les prolongements au sein de la modernité littéraire ne cesseront d'accentuer le centre vide au cœur des mots. Par conséquent, font saillie à même l'écriture un espace de jeu, un champ des possibles où des opérations d'articulation, de substitutions et de déplacements produisent des effets esthétiques qui engagent une nouvelle herméneutique du sensible.

On le sait, les spéculations langagières au fondement du romantisme prêtaient au poète des vertus supérieures, à commencer par la faculté d'opérer une jonction entre sa subjectivité profonde et l'unité de la nature. Cela passait principalement par une articulation spécifique du langage, qui faisait la part belle aux symboles et favorisait les libres associations au sein du texte. Néanmoins, cette vision suppose une croyance en l'expressivité naturelle de la langue qui, soutient Thomas Pavel, « préserve[rait] les échos vivants des accents jadis dictés par la nature elle-même²²⁷. » Si les symbolistes s'inscrivent dans la foulée de cette conception, il n'en demeure pas moins que la tâche semble s'être depuis lors complexifiée, et la vérité du monde s'être considérablement éloignée, de sorte que le coefficient d'effort pour parvenir à travailler et à maîtriser le langage apparaît dès lors herculéen. Aussi lorsqu'il accuse le langage poétique de « défai[[ance] à exprimer les objets par des touches y répondant par coloris ou en allure, lesquelles

²²⁵ Timothée Picard, *L'art total*, op. cit., p. 291.

²²⁶ La première traduction française complète du *Monde comme volonté et comme représentation* date de 1886, mais les grands traits de sa pensée essaient déjà dans les discours de l'époque grâce à l'ouvrage de Théodule Ribot, *La philosophie de Schopenhauer* paru en 1874, qui constitue un organe de diffusion assez fécond d'un schopenhauerisme édulcoré et revisité à la lumière des théories médicales de Bichat et de Cabanis pour les écrivains fin-de-siècle.

²²⁷ Thomas Pavel, « Les utopies linguistiques », art. cit., p. 11.

existent dans l'instrument de la voix²²⁸ », Mallarmé recentre la réflexion vers les limites du verbal, que la pratique journalistique, les échanges démocratiques et le triomphe commercial de son temps ont réduit aux simplifications les plus prosaïques, aux formules les plus convenues. À l'inverse, les ressources plurielles et infinies du musical, en raison des modalités particulières de signifiante qu'elles configurent, viendraient réaliser l'idéal évocatoire et énigmatique auquel il aspire, et éveiller ce sentiment de sacralité qu'il incombait autrefois au poète d'alimenter. Avec Mallarmé se concrétise donc un déplacement significatif *a priori* envisagé par Baudelaire par rapport au programme romantique : c'est désormais la musique, ce « langage purifié qui peut le mieux prétendre à être la dernière religion²²⁹ », qui devient le substrat du mystère, du divin ou de l'Idée, au sens platonicien, et qui correspond le mieux, conséquemment, à cette autarcie signifiante fantasmée par le romantisme. En effet, la musique obéit à deux grands principes : l'autonomie des motifs et des figures la composant, d'une part, qui se renvoient l'un à l'autre, et ne prennent sens qu'au regard de la dynamique d'ensemble ; et d'autre part, l'unicité effective entre le sens et les sons qui apparaissent aussi indiscernables que les surfaces fluides du ruban de Moebius. Aiguillée par ce double postulat, la poésie travaillée par les symbolistes tend à replier le signifiant sur le signifié et à faire émerger un langage quasi intransitif, dont le dessein serait de rendre sensibles, à même la sonorité des mots et leurs possibles combinaisons, les idées ou les impressions mobilisées par le texte, en dépit des résistances qui peuvent faire obstacle à la clarté, voire à l'intelligibilité du sens référentiel. Il est par ailleurs assez clair que Michel Foucault songe précisément à Mallarmé lorsqu'il place l'opacification du mot – idée indiscutablement mallarméenne – au centre de l'*épistémè* moderne, ou lorsqu'il avance que le propre de la littérature moderne serait « ce qui compense (et non ce qui confirme) le fonctionnement significatif du langage²³⁰ » : ce repli sur soi de la langue littéraire, dont il a déjà été longuement question, ne serait-il pas à envisager à l'aune d'une coalescence entre forme et contenu obtenue uniquement par le biais d'un dispositif musical ?

Certes, à l'époque de Mallarmé, la musique ne correspond pas encore tout à fait aux impératifs d'immanence qu'invoque au même moment Hanslick, et dont Stravinsky se fera à sa suite le principal porte-étendard ; elle prolonge au contraire l'idée romantique qui la dote d'une qualité ontologique, *via* laquelle elle achemine l'écho d'un au-delà diffus. Aussi l'œuvre de Wagner reconduit-elle une vue de l'esprit analogue, portée toutefois à des dimensions jusqu'alors encore inégalées lorsque le compositeur

²²⁸ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p. 253.

²²⁹ Jacques Rancière, *Mallarmé. Politique de la sirène*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1996, p. 68.

²³⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 59.

fait de sa musique et du rituel qui l'accompagne une religion de substitution. Au-delà de la transposition d'un ensemble de codes et de pratiques qui relèvent de la cérémonie liturgique à l'opéra, transposition qui touche autant l'argument et la dramaturgie des œuvres que le dispositif particulier de la salle de concert (ou, ultimement, du *Festspiel*), Wagner s'appuie sur des assises mythologiques pour parvenir à un syncrétisme – et le terme n'est pas trop fort – entre la musique, le drame et le texte des livrets, qu'il compose par ailleurs lui-même. À partir d'une réflexion métaphysique empreinte d'idéologie socio-nationaliste, il élabore une esthétique où musique et poésie s'épousent et s'unissent en une seule ligne directrice, orientée vers l'expression de l'infini. Parce qu'il se développe à l'ombre de ce modèle, l'idéal symboliste visera précisément à renverser ce programme, et à accomplir la parfaite musicalisation du texte poétique. « Car la poésie est elle-même composite : elle est rythme, sonorité et langage. Il devrait donc être théoriquement possible d'en déployer les valeurs musicales sur un mode wagnérien²³¹. » On connaît la célèbre invitation lancée aux poètes d'aller « reprendre à la musique [leur] bien²³² », insinuant de la sorte que l'œuvre opératique de Wagner aurait usurpé le potentiel expressif du poème pour l'assujettir à la musique, et aurait du coup supplanté la littérature dans leur commune aspiration à exprimer l'absolu.

Sans doute faut-il nuancer ce poncif de l'histoire littéraire à la lumière du paysage intellectuel duquel il provient, et prendre en considération que la propagation de cette fameuse injonction aurait surtout à voir avec les héritiers de Mallarmé, dont Paul Valéry qui interprète le « mouvement poétique qui s'est développé depuis 1840 ou 50 jusqu'à nos jours²³³ » à la lumière d'un modèle musical. Du reste, ce programme suscite chez Mallarmé lui-même quelques réserves, qu'il conviendra de spécifier ; mais pour l'heure, quelques précisions doivent être développées en ce qui concerne la vague de wagnérisme²³⁴ qui déferle sur la France fin-de-siècle et sans laquelle le symbolisme aurait été proprement impensable.

²³¹ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, op. cit., p. 50.

²³² « Je me figure par un indéterminable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré ; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien ». (Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *loc. cit.*, p. 258.)

²³³ Paul Valéry, « Au concert Lamoureux en 1893 », in *Pièces sur l'art*, in *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. II, p. 1272.

²³⁴ Cécile Leblanc soulève le caractère ambigu du mot, et propose d'entendre par ce dernier « un mouvement de soutien au musicien [Wagner] et surtout la découverte de voies nouvelles pour les artistes. Il gardera toujours cette [...] signification, même si, au cours des années, le wagnérisme français se détache de Wagner pour devenir une enseigne de l'avant-garde et cautionner des créations originales issues d'une réflexion sur l'approche wagnérienne du drame. » (Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France. 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2005, p. 9.) Elle complète subséquentement sa définition à l'appui d'apports des artistes

La poésie au miroir de Wagner : l'éveil baudelairien

L'anecdote est assez connue : l'élite parisienne découvre l'œuvre de Richard Wagner en mars 1861, lors de la représentation du *Tannhäuser* mise en scène à l'Opéra de Paris, et la réception se solde par un scandale. Sous le déferlement des critiques diffamatrices de la part des chroniqueurs et des compositeurs français – notamment Berlioz, qui participe largement à la campagne médiatique de dénigrement de l'œuvre –, l'opéra se voit annulé après trois séances seulement. Quels qu'aient été les motifs, esthétiques ou politiques²³⁵ qui ont mené à cette résiliation, la représentation inaugurale du *Gesamtkunstwerk* en France reste *grosso modo* sans suite, et l'influence wagnérienne s'avère, dans l'immédiat, résolument marginale. Certes, Baudelaire fait brillamment figure d'exception, et reçoit la musique de Wagner comme une triple décharge, émotionnelle, esthétique et anamnétique : « Il me semblait que cette musique était la *mienne*, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer²³⁶ », écrit-il, dans une lettre adressée au compositeur dans l'urgence de communiquer son brûlant enthousiasme, quelques jours à peine après avoir assisté à une exécution de quelques morceaux choisis. Suite aux remous provoqués par la première parisienne, le poète se portera à la défense de l'œuvre tout en poursuivant ses réflexions dans une chronique parue à la *Revue européenne*, qui retiendra un instant notre attention, moins dans l'optique de saisir les points de rencontre et les zones d'imbrication entre la poétique baudelairienne et la musique de Wagner, que pour poser les modalités d'interprétation et les *a priori* herméneutiques qui ont pu déterminer la réception ultérieure²³⁷. De l'adhésion baudelairienne, deux axes semblent particulièrement essentiels à retenir : d'une part, comme le soulève Philippe Lacoue-Labarthe, sa « lecture » de l'œuvre wagnérienne s'érige à partir d'un imaginaire et d'un lexique préalablement articulés à l'ensemble de sa production, poétique comme critique, et attache dès lors une importance surdimensionnée aux irrésolus de son propre travail littéraire. Ce faisant, il infléchit la

de l'époque, dont Houston Stewart Chamberlain qui affirme que le wagnérisme est un « mouvement destiné à “faire en même temps œuvre française et œuvre wagnérienne” [...], c'est-à-dire à adapter les innovations voulues par Wagner au “génie du peuple français”. Le mot wagnérisme prend alors le sens de mouvement artistique sous la bannière duquel vont se ranger des créateurs venus de courants et d'aspirations divers que la référence au maître de Bayreuth fédère. » (*Ibid.*, p. 16)

²³⁵ Si la complexité de la musique et l'architecture du *Gesamtkunstwerk* peuvent *a priori* être invoqués pour justifier l'accueil houleux qui fut réservé à *Tannhäuser*, on raconte aussi que la controverse concerne en réalité le refus de Wagner à déplacer le ballet de l'ouverture au deuxième acte afin d'accueillir les membres du Jockey Club, dont le dîner finissait plus tard.

²³⁶ Charles Baudelaire, « Lettre à Richard Wagner », in *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1968, t. II, p. 1452.

²³⁷ On sait par ailleurs que l'admiration proustienne pour Wagner fut grandement alimentée par la fréquentation des textes de Baudelaire. (Voir à cet égard : Jean-Marc Rodrigues, « Genèse du wagnérisme proustien », in *Romantisme*, n° 57 (1987), p. 75-88.)

conception de la musique wagnérienne vers les enjeux qui l’habitent, la formation de correspondances, la dialectique entre le *spleen* et l’idéal, la volupté et l’étrangeté, qui sont autant de stratégies d’écriture qui maquillent son interprétation de la musique de Wagner sous l’aspect d’une écoute scrupuleuse et attentive : « [...] il y a en réalité une authentique *perversion* de Wagner. Qui passe, exclusivement, par l’interprétation de la *musique* wagnérienne : ce que signifie cette musique, c’est essentiellement ce que veut signifier l’écriture baudelairienne, soit, au-delà du lyrisme dans sa simple définition moderne, ce qui transcrit – ou provoque – la “désistance” du sujet²³⁸. » L’expérience wagnérienne procède donc à la fois d’une perte de soi et d’une recreation de soi – d’une *reconfiguration*, pour reprendre la notion filée par Lacoue-Labarthe – c’est-à-dire que la jouissance musicale s’accompagne pour Baudelaire d’une réminiscence de vérités personnelles. Le motif de l’écoute galvanisante, marquée par un double élan de dépossession et d’épiphanie du sujet, n’est sans doute pas unique à Baudelaire – Martin Kaltenecker semble distinguer ses contours chez Novalis²³⁹ –, mais c’est sous sa plume qu’elle s’érige en véritable *topos*, fréquemment réinvesti par le récit-partition²⁴⁰. La musique de Wagner requiert en somme sa participation, dans la mesure où la mobilisation de sa subjectivité fournit des clés et des codes par lesquels il parvient à la compréhension de l’œuvre, mais également à la connaissance de soi. C’est dans cette perspective qu’il fait part au compositeur à *chaud* de la secousse esthétique²⁴¹ initialement ressentie : « Enfin, j’ai éprouvé aussi, et je vous supplie de ne pas rire, des sensations qui dérivent probablement de la tournure de mon esprit et de mes préoccupations fréquentes²⁴². » Selon Timothée Picard, l’épreuve wagnérienne se vit chez Baudelaire sur le mode d’une co-création, à la fois identitaire et poétique, qui requiert du poète un travail sur le langage qui puisse « transformer la volupté en connaissance » et, par le fait même, rendre celle-ci accessible et réalisable à loisir, par le biais de la poésie. Sous cet angle, la

²³⁸ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détoits », 1991, p. 86.

²³⁹ Martin Kaltenecker, *L’oreille divisée, op cit.*, p. 217.

²⁴⁰ À l’évidence, on pensera au dénouement proustien, qui pose une coïncidence entre l’écoute de la musique de Vinteuil et la réminiscence génératrice d’écriture, mais également à l’effet du chœur de séminaristes sur le Bavard forestien, qui déclenche chez lui « une poignante nostalgie comparable à celle qu’engendre chez un homme sur le déclin l’évocation de tout un passé glorieux » (B : 122), à la perte du reflet et le dédoublement identitaire du narrateur de *La mise à mort* – « [...] c’est une fois pendant qu’elle chantait que j’ai perdu mon image. [...] Le chant qui entre dans les choses, et me relègue au loin, m’efface. Voilà que je me suis mis à voir le monde *objectivement*. » (MM : 17-18) – ou encore l’air de jazz qui incite Roquentin à échapper au malaise et à la contingence à travers le geste nécessaire de l’écriture : « Est-ce que je ne pourrais pas essayer... Naturellement, il ne s’agirait pas d’un air de musique... mais est-ce que je ne pourrais pas, dans un autre genre... ? Il faudrait que ce soit un livre : je ne sais rien faire d’autre. [...] Un livre. Un roman. » (N : 249-250)

²⁴¹ Kaltenecker entend ce terme comme « art de la sensation, d’un effet intense et fugitif, de l’effet physiologique, et qui doit hanter, immobiliser, voire tenir en échec le produit *esthétique* – la disposition solide, le “long parler”, les idées comme point d’aboutissement et conversion de l’affect obscur. » (*Ibid.*, p. 207.)

²⁴² Charles Baudelaire, « Lettre à Richard Wagner », *loc. cit.*, p. 1453.

musicographie baudelairienne s'attache moins à proposer une définition du fait musical wagnérien qu'à mettre en relief, par ricochet, ce que la poésie n'est pas ou, plus exactement, ne peut plus être. Cette préoccupation, symptomatique de l'amorce d'une angoisse au regard des virtualités déclinantes du verbal, anticipe la mobilisation massive du modèle musical comme socle de l'écriture, elle-même rongée par la question du dire et de ses limites. Pressentie par Baudelaire, la problématisation de la musique implique toujours, à tout le moins dès la fin du XIX^e siècle, une discursivité problématique qui la sous-tend.

D'autre part, et sans doute pourrait-on inscrire cette seconde observation dans le prolongement de la première, le souci de la formulation juste ne quitte que très rarement l'état d'esprit du poète, à en croire par diverses marques textuelles qui témoignent d'une tentative malaisée pour traduire l'ineffable : « Ce que j'ai ressenti est indescriptible, et si vous daignez ne pas rire, j'essaierai de vous le traduire²⁴³. » Les nombreuses approximations, le recours à l'image ou à la métaphore, et l'usage de « “modalisateurs de semblance”, qui marquent l'effort de trouver, ou de retrouver, le juste, l'exact²⁴⁴ », participent à la prise de conscience et à l'inscription dans l'imaginaire littéraire d'une disparité tellement grande entre le médium verbal et le langage musical qu'ils nécessitent un transfert, voire une *traduction*²⁴⁵ – au regard de l'histoire de la critique et de la musicologie, cette vue de l'esprit contient en puissance tout un siècle de débats esthétiques à venir. La réception baudelairienne induit l'idée que la musique s'adresse davantage à une sensibilité d'ordre sensoriel, corporel et pré-rationnel, qu'à la préhension linguistique ou à l'esprit conceptuel. Elle pose également les assises d'une nouvelle conception de l'écoute en tant que démarche heuristique, par laquelle « transformer [l]a volupté en connaissance » et atteindre de nouvelles régions du « moi » par et dans l'expérience musicale. À cet égard, et comme le laissent croire ses propos qui prennent des allures de paraphrases inconscientes, Baudelaire étonne par sa perspicacité en discernant, à même la partition de *Tannhäuser*, les postulats de la métaphysique musicale de Schopenhauer, à laquelle il n'avait pourtant pas accès – à moins qu'il n'applique ses souvenirs de lecture

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Marie-Françoise Hamard, « Littérature et musique », in Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura [dir.], *Le comparatisme aujourd'hui*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille III, coll. « UL3 travaux et recherches », 1999, p. 224.

²⁴⁵ Cette notion, que Lacoue-Labarthe infléchit vers sa théorisation benjaminienne, comprend la notion contiguë de *métaphore*, également centrale pour notre étude du récit-partition, qui en fait le véhicule principal pour exprimer le musical : « La traduction est le passage d'un langage dans un autre, par une série de métamorphoses continues. La traduction parcourt en les traversant des continus de métamorphoses, non des régions abstraites de similitude et de ressemblance. » (Walter Benajmin, « Sur le langage en général et sur le langage humain » [1916], in *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folios Essais », 2000, p. 157.)

de la *Lettre sur la musique*, qu'avait écrite Wagner à l'attention de Frédéric Villot en guise de propédeutique à l'introduction de sa musique en France, et dont on devine la connaissance que Baudelaire avait de ce texte.

Quoi qu'il en soit, la glose baudelairienne semble inaugurer des jalons vivaces pour l'évolution d'une écriture musico-littéraire française, certes encore tributaire du double legs de Rousseau et de Hoffmann, mais opérant irrémédiablement une scansion à l'échelle de l'histoire, une entaille dans la continuité positiviste du langage. Lacoue-Labarthe rappelle en ce sens que la métaphysique du langage à l'œuvre chez le poète (comme chez Wagner par ailleurs) procède d'un paradigme rousseauiste, qui « repose sur l'opposition simple, elle-même surdéterminée par l'opposition de l'intelligible et du sensible, entre le langage ou la langue – instrument des idées abstraites – et la musique comme expression de la sensibilité, c'est-à-dire en l'occurrence du sentiment ou du cœur²⁴⁶. » De même, cette dialectique sous-tend la conception romantique du langage, dont hérite à l'évidence Baudelaire mais qui, sous la plume de ce dernier, subit un déplacement considérable : l'idéal autotélique du poème cède à la musique l'apanage de refléter l'absolu, et cette passation vient à son tour forcer le langage à se réinventer, à forer de nouvelles voies d'expression aptes à rendre compte des synesthésies et de la jouissance de l'expérience wagnérienne. L'apparition d'un tel investissement du langage dans la poétique de l'auteur des *Fleurs du mal* consolide en ce sens la thèse courante de l'origine baudelairienne de la modernité ; car au-delà de l'exigence critique de l'œuvre, qui doit désormais contenir en puissance sa propre herméneutique et un mouvement de retour sur elle-même, et largement dépassée la cristallisation formulaire du contingent, de l'éphémère, du fugitif et du transitoire modernes, c'est l'essor d'un nouveau régime de signifiante dont les écrits baudelairiens sur la musique tracent les contours.

Du Gesamtkunstwerk à la partition : la consécration mallarméenne

En 1876, la création du Festival de Bayreuth impulse une seconde vague de wagnérisme, de loin la plus importante en France : véritable fait social à l'échelle historique, « sorte de phénomène de masse dans la bourgeoisie cultivée²⁴⁷ », on se rend chaque année en Bavière pour communier auprès du Dieu-Wagner et se recueillir dans l'immersion des néo-passions opératiques comme on planifie un pèlerinage en Terre sainte. Le contrecoup est certes considérable, mais il convient de se rappeler que Baudelaire et d'autres passeurs intermédiaires – Catulle Mendès, Théophile et Judith Gautier, Villiers de L'Isle-Adam,

²⁴⁶ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta*, op. cit., p. 49.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

entre autres – avaient en amont contribué à travailler les sensibilités, à coup d’œuvres littéraires tramées de références wagnériennes et d’articles laudatifs exposant les grandeurs de cette musique, et ainsi favorisé une percée du wagnérisme au sein des milieux littéraires, artistiques et, enfin, mondains.

En proportion à la majeure partie des écrivains symbolistes, cependant, Mallarmé se situe dans un rapport d’ambiguïté à l’égard du wagnérisme littéraire et, de surcroît, de la musique de Wagner elle-même. Pour autant que les réseaux dans lesquels il s’inscrit et le commerce intellectuel auquel il prend part l’orientent nécessairement vers des préoccupations analogues à celles de ses contemporains, il ressort surtout de l’intérêt musical de Mallarmé une attention aux principes qui seraient communs ou transférables à la poésie, dans la perspective d’un retour à l’essence partagée par la musique et la littérature – c’est-à-dire la *Mousikè*, à entendre dans le sens de structuration, d’harmonie mathématique qui forme un ensemble de rapports organisé et intelligible (un *kosmos*), et d’idée de totalité : « Employez musique dans le sens grec, au fond, signifiant idée ou rythme entre des rapports²⁴⁸. » S’il ne fait aucun doute que les idées wagnériennes nourrissent l’œuvre et les théories mallarméennes, et que les infléchissements qu’il souhaite donner à l’écriture poétique aient été en partie déterminées par l’œuvre – surtout théorique²⁴⁹ – du compositeur, il entretient dès ses premiers contacts avec cette musique une posture dubitative et critique face au modèle wagnérien, attitude qui se meut assez vite en condamnation. Timothée Picard résume bien le cheminement de sa pensée lorsqu’il indique que « le défi wagnérien est [pour Mallarmé] une construction mentale fallacieuse, engendrée par une époque qui a instillé le doute au cœur de la création littéraire et de ses principaux officiants²⁵⁰. » Tout se passe comme si, doublant la trajectoire de compositeurs français qui lui sont contemporains comme Debussy, Mallarmé avait dû passer par Wagner pour élargir et assouplir les possibilités et les limites du langage poétique, et ultérieurement s’en affranchir, sous prétexte que le compositeur n’était pas parvenu à parachever le bouleversement souhaité et n’avait fait qu’indiquer le chemin à explorer ou, pour parler en termes mallarméens, le ruisseau primitif à remonter :

Allant au plus pressé il concilia toute une tradition intacte dans sa désuétude prochaine avec ce que de vierge et d’occulte il devinait sourdre, en ses partitions. À défaut d’une acuité de regard (qui n’eût été la cause que d’un suicide stérile), si vivace abonda l’étrange don d’assimilation de ce créateur quand même, que des deux éléments de beauté qui s’excluent ou,

²⁴⁸ Stéphane Mallarmé, « Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893 », in *Correspondances*, édition établie par James Lloyd Austin et Henri Mondor, Paris, Gallimard (coll. « Blanche »), 1981, t. VI, p. 26.

²⁴⁹ Voir à ce propos Bertrand Marchal, « Wagner », in *La religion de Mallarmé*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 168-207.

²⁵⁰ Timothée Picard, *L’art total, op. cit.*, p. 303.

tout au moins, l'un l'autre s'ignorent, le drame personnel et la musique idéal, il effectua l'hymen²⁵¹.

Autrement dit, le génie wagnérien repose pour Mallarmé davantage sur l'invention d'une mélodie informe, libre et ductile, aisément modulable selon le tempérament des personnages, les péripéties et les atmosphères échafaudées ; mais ces derniers reconduisent chez Wagner des normes dramaturgiques obsolètes que le poète cherche également à réinventer sur le plan de sa poétique. Pour l'auteur symboliste, qui accorde au concept de théâtre un rôle majeur dans ses théories, le drame excède la seule pratique théâtrale pour s'étendre à tout type de Fable – au sens d'une fiction idéale, atemporelle et hors lieu, qui partage avec le mythe wagnérien l'aspiration à l'universel et à la communion, mais qui l'accentue pour atteindre un hypothétique degré zéro du drame –, et doit être compris comme le levier vers une configuration différente de l'œuvre et une réforme de la pratique de lecture. En ce sens, la réussite wagnérienne est partielle : certes, l'affiliation de l'orchestre au drame permet de saper l'effet de réel, d'inoculer au jeu scénique, plus schématique que naturaliste, un mouvement et une atmosphère propres au mythe, et de participer à une « évaporation idéale de la scène. Elle n'est pas un simple adjuvant scénique, comme un décalque sonore du jeu dramatique ; c'est elle qui mène le jeu, qui lui donne forme et vie²⁵² ». Mais justement aurait-il fallu s'en tenir à la musique pour en faire la matrice de sa dramaturgie et ainsi se dégager des rets de l'ancienne *mimèsis*. Ce que vise Mallarmé consiste en effet à faire de la musique le moteur d'une œuvre de fiction sans s'encombrer de mise en scène ou de matérialité, et donc laisser le modèle musical travailler en creux l'œuvre, qui basculerait ainsi dans l'abstraction ou dans la spéculation. Cette idée se situe au confluent de l'utopie du Livre comme scène spirituelle, comme théâtre de l'esprit et comme espace de réverbération purement subjectif, duquel l'œuvre émergerait, hermétique, intellectuelle et aussi autonome que la musique instrumentale, parce qu'elle en incarnerait l'autre versant, « la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, [appelé] l'Idée²⁵³. » De ce point de vue, le recours au langage demeure l'unique rampe d'accès au sens, et permet en contrepoint d'accentuer « le prolongement vibratoire » et « l'éclat fugace de la musique ²⁵⁴» dont il suggère, structurellement et auditivement, les contours. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le constat *a priori* antinomique à l'horizon du contexte de redistribution des acquis du verbal et du musical :

²⁵¹ Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p. 180.

²⁵² Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé, op. cit.*, p. 175.

²⁵³ Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p. 378.

²⁵⁴ Timothée Picard, *L'art total, op. cit.*, p. 310.

« La Poésie, proche de l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité²⁵⁵. » À l'évidence, Mallarmé renverse ici les dernières thèses schopenhaueriennes de Wagner, et prend en charge, au sein de son programme poétique et, par conséquent, strictement verbal, l'exécution du surplus de sens auquel souhaitait parvenir, par des moyens hétérogènes simultanément convoqués, le *Gesamtkunstwerk*.

Aussi lacunaire puisse-t-il apparaître aux yeux du poète, le modèle wagnérien s'avère essentiel pour comprendre ses réflexions subséquentes sur la représentation et la signification, et persiste à tenir lieu à la fois de repoussoir et de défi invitant au dépassement. De l'examen de la critique mallarméenne portée au compositeur transparaît surtout une résistance aux excès synesthésistes et à la fusion interartistique, desquels procède un déplacement important dans l'idée de musicalisation du vers. À rebours du lieu commun souvent invoqué, il s'agirait non pas de forcer le transfert de tonalités, de mélodies et de rythmes vers le phrasé du vers ou l'harmonie imitative des mots pour laisser carillonner des « aboli[s] bibelot[s] d' inanité sonore », mais plutôt de soumettre le langage à une opération d'épuration certes vers l'Idée, et non à la réalité à laquelle il renverrait, mais surtout, en vue de dégager les rapports, dynamiques et rythmiques, qui travaillent le langage. C'est ce qu'entend Maurice Blanchot lorsqu'il invoque la composante essentielle de la poésie, et de la prose par elle englobée – *in fine*, de la versification définie au sens large –, comme un effort sur le style : « Le vers, en substituant aux relations syntaxiques des rapports plus subtils, oriente le langage dans le sens d'un mouvement, d'une trajectoire rythmée, où seuls comptent le passage, la modulation, et non les points, les notes par où l'on passe²⁵⁶. » Dans ces conditions, la poésie correspond aux fondements du musical, non pas, poursuit Blanchot, « parce que la poésie ferait du langage une sorte de musique, mais, comme elle, art de mouvement, elle tire de la durée seule la signification et les effets qu'elle veut atteindre²⁵⁷. »

L'action du musical tiendrait donc essentiellement un rôle d'arrière-plan utopique, de support idéal à la fois structurant et abstrait, mais dont la convocation *in praesentia* condamnerait la littérature à un retour aux modes surannés de la fiction et de la représentation – en ce sens, Mallarmé préférera de loin le ballet à l'opéra, qui fait l'économie d'une intrigue parlée. Que l'œuvre wagnérienne soit parvenue à résoudre les interrogations qui, bien avant son exposition à sa musique, travaillaient Mallarmé ne doit pas induire notre lecture en erreur : l'examen des textes accuse une volonté particulière de déconstruire

²⁵⁵ Stéphane Mallarmé, « Quant au livre », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p. 278.

²⁵⁶ Maurice Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », *La part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1949, p. 41.

²⁵⁷ *Ibid.*

le projet wagnérien. Cette déconstruction est à envisager à la lumière de la disparité fondamentale des médiums des deux créateurs qui souligne la franche opposition entre la nature hybride du programme wagnérien et l'homogénéité idiomatique de la poétique mallarméenne. En effet, et peut-être est-ce là une conséquence de l'exposition inaugurale du poète à Wagner par l'intermédiaire de ses écrits et des réductions pour piano, la réussite wagnérienne semble prévaloir uniquement sur les plans métaphysique et musical, et le *Gesamtkunstwerk*, du coup, être condamné à échouer comme réalisation artistique. La sanction de cette faillite implique qu'incombe désormais aux poètes la tâche de l'expression totale et totalisante. Pour s'acquitter de cette dernière, la fusion, parce qu'elle ne saurait être que juxtaposition et, par extension, *confusion*, ne saurait tenir lieu d'opérateur de poéticité. L'accomplissement du poème comme « archi-musique²⁵⁸ » n'est envisageable qu'à la condition que le langage reçoive en partage les ressources expressives d'autres arts – musique, théâtre, danse – et parvienne à suggérer, *in absentia*, leur présence et leur puissance. Ce biais, qui représente au fond un redressement substantiel de l'esthétique wagnérienne, rapatrie le programme du *Gesamtkunstwerk* dans le circuit littéraire, permettant de la sorte de ravitailler la production scripturale et de réorienter la réflexion vers les virtualités pour ainsi dire *musicales* en puissance dans le verbal. Devant l'éventualité que le *Gesamtkunstwerk* serait mort dans l'œuf, une avenue s'imisce dans les failles percées par la révolution wagnérienne et rend possible l'émergence d'un idéal musico-littéraire pour l'écriture, non plus conçu comme un calque mimant les modalités sonores de la musique – ce que Frédéric Sounac désigne comme *mélogène* – mais à l'horizon d'une pensée, d'une structure et d'une production de sens qui se comporterait de façon analogue à la musique – ce qui, dans le lexique de Sounac, correspond au procédé *méloforme*.

Évidemment, ce virage impulsé par Mallarmé est capital pour notre travail, et croise la réflexion nodale autour du langage au fil de laquelle l'auteur d'*Un coup de dés* incarne un moment séminal. L'interprétation proposée par Cécile Leblanc, qui rapproche la consternation mallarméenne à propos de l'incohésion entre *fleur* et son référent à la musique wagnérienne, semble tout à fait significative au regard de l'évolution de la littérature du XX^e siècle. Selon elle, la compréhension mallarméenne du langage serait à appréhender *via* la définition du *leitmotiv* wagnérien, c'est-à-dire comme l'évocation sonore d'une idée, d'un sous-entendu absents du dialogue ou de la scène : « Dans cette phrase [Je dis : une fleur, etc.],

²⁵⁸ Cette expression, empruntée à Lacoue-Labarthe, doit être interprétée dans une perspective derridienne et entendue comme le prolongement de l'archi-écriture : comme cette dernière, qui se saisit comme mouvement et comme absence réelle ou virtuelle, et non comme l'auxiliaire ou la trace, acoustique ou écrite, de la parole, l'archi-musique renvoie d'une part au mouvement invoqué en dehors de la présence phénoménale de la musique, et d'autre part, réfère à une musique idéale qui transcenderait les occurrences.

Mallarmé semble ne pouvoir s'empêcher d'écrire que l'expression suprême du mot est bien "musicale", qu'il n'y a de suggestion que sonore²⁵⁹. » En prolongeant la réflexion, on constate que la spécificité dénotative du mot forme précisément le point d'achoppement de la langue, et se met à *effacer* la réalité supposément invoquée derrière le signe, qu'il soit sonore ou graphique. Cet effacement, néanmoins, découvre moins l'idée comme concept abstrait qu'elle ne sollicite et déclenche une forme d'*esthésie*. La lecture blanchotienne met d'ailleurs en lumière cette dynamique : « "Suave" et "musicalement", ce n'est assurément pas un concept intellectuel qui s'affirme par ces voies [...] mais une réalité plus évasive, qui se présente et s'évanouit, faite de réminiscences, d'allusions, de sorte que si d'un côté elle est abolie, de l'autre, elle réapparaît dans sa forme la plus sensible, comme une suite de nuances fugitives et instables, au lieu même du sens abstrait dont elle prétend combler le vide²⁶⁰. »

La disposition textuelle, le jeu sur les caractères et le dosage entre les espaces blancs et les grappes de mots participent également du devenir-musique du texte, moins parce qu'ils permettent de le penser et de le déchiffrer comme une partition – quoiqu'il y ait de cela aussi –, mais parce qu'ils portent la marque de l'avènement du sens et du silence, lesquels sont illustrés *in actu* par le blanc typographique. Dans la mesure où toute énonciation dans la langue ordinaire provoque immédiatement la disparition du référent, la Poésie, pour être « Musique par excellence », devra se mesurer à l'aune d'une archi-langue « sans accessoires, ni chuchotement, mais tacite encore l'immortelle parole²⁶¹ », idiome pur, réformé et hermétique, par lequel le mot se prolonge et résonne au gré d'associations libres et d'échos qui assurent une prégnance à l'impression. Le texte mallarméen, par conséquent, donne à saisir les relations et les béances qui articulent entre eux les mots, et trace une constellation, un véritable *kosmos*, lequel étant moins la réplique du monde qu'une expression de la dynamique des choses, entre elles et dans leur rapport avec le subjectif.

Cette géographie d'échos et de motifs, qui se répètent et se répondent, se situe au fondement de la logique sémantique du récit-partition, ce qui fait de Mallarmé un précurseur flagrant, quoique implicite, du récit-partition. À la concordance représentative entre les mots et le monde, l'auteur d'*Un coup de dés* oppose une poésie conçue comme un arrangement entre les signes et leurs réverbérations intimes ; de fait, il pose les bases d'une littérature déployée en marge de la signification référentielle. À partir du dispositif textuel mallarméen, qui procède à une distension du régime sémiotique verbal, se profilent les

²⁵⁹ Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France. 1883-1889*, op. cit., p. 189.

²⁶⁰ Maurice Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », loc. cit., p. 40.

²⁶¹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », loc. cit., p. 252.

contours d'une herméneutique « auditive », telle celle développée par Jean-Luc Nancy, qui propose de redéfinir l'être-au-monde et la production du sens comme une oscillation, voire une tension, entre l'*entendre* (de l'ordre du conceptuel) et l'*écoute* (relevant du sensible) : « Si “entendre”, c'est comprendre le sens [...], écouter c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible²⁶². » Au sein de ce système, le lien univoque du sens référentiel se diffracte en une multiplicité de faisceaux qui jaillissent du mot, et se donne à comprendre comme une *résonance*, c'est-à-dire une série de (r)envois du sens « dont le *sensé* est censé se trouver dans la résonance et ne se trouver qu'en elle [...] : ce n'est pas seulement [...] émettre un son, mais c'est bel et bien s'étendre, se porter et se résoudre en vibrations qui tout à la fois le rapportent à soi et le mettent hors de soi²⁶³. » L'organisation sémantique des récits-partitions correspond à ce décentrement, qu'il met en action, alors que, d'un même mouvement, l'écriture creuse un second axe, qui vient « faire résonner le sens au-delà de la signification, ou au-delà de lui-même [...] [,] à *vocaliser* un sens qui prétendait, pour une pensée classique, rester sourd et muet, entente détimbrée de soi dans le silence d'une *consonne* sans résonance²⁶⁴. »

+ + +

Par ce tour d'horizon, nous entendions montrer que l'irruption de la musique dans la pensée du roman dépend de bouleversements épistémologiques, philosophiques et esthétiques, qui renouvellent l'appréhension du discours littéraire en détachant le langage du geste représentatif, et déplacent le foyer du sens depuis la pensée conceptuelle, encadrée par le primat du voir (indissociable d'un *savoir*) et par les impératifs de la *mimésis*, vers une irradiation du sensible dans la pleine épaisseur du texte, qui invite à saisir la prose au-delà (ou en-deçà) de ce qu'elle énonce. À ce glissement entre deux régimes du sensible correspond un mouvement de la signification vers la signifiante, du *dicible* vers le *sensible*, dont participe l'invasion de la musique dans la poésie, puis dans le roman. Ce phénomène, du reste, est indissociablement lié à la question du langage, fondatrice de la modernité s'il en est, et pour laquelle le modèle musical se révèle une formulation des plus prégnantes pour le XX^e siècle littéraire, déployé à l'ombre portée du fantasme wagnérien qui s'estompe au fil des décennies sans jamais disparaître tout à fait.

²⁶² Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002, p. 19.

²⁶³ *Ibid.*, p. 21-22.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 67.

À l'aube du XX^e siècle, la production romanesque hérite de débats philosophiques non-résolus du XIX^e siècle, en plus d'être confrontée à de nouveaux enjeux poétiques et techniques (ou médiatiques), qui les prolongent et les réfutent à la fois. Il semble de fait que l'on ne peut expliquer l'état du roman de la première moitié du XX^e siècle sans garder en mémoire certains des grands réaménagements qui secouent la pensée esthétique mais surtout la conception du langage et de la littérature depuis le XIX^e siècle. Ces jalons historiques marquent une rupture importante dans les théories de la représentation et dans la cristallisation d'un modèle musical « absolu » : c'est pourquoi il apparaissait important d'en ressaisir ici les principales articulations pour éclairer les ferments d'un paradigme musical d'écriture sous le signe duquel le roman moderne s'informe et se transforme.

L'étude des réceptions wagnériennes de Baudelaire et de Mallarmé, certes excentriques par rapport au corpus, a permis de dévoiler une réflexion préliminaire, tant poétique que métaphysique, qui s'est avérée fondatrice pour une pensée du texte en tant que réceptacle de l'émotion musicale et producteur de musicalité. Les réactions laudatives de Baudelaire devant le *Tannhäuser* wagnérien et les tentatives mallarméennes de rendre au langage sa sacralité plénière apparaissent *a posteriori* comme des incubateurs du récit-partition autant que comme des modèles à dépasser en vertu d'une fabrique du sensible musical. Ce détour analeptique a pu réaffirmer la filiation indirecte entre les écrivains du corpus et ces deux hérauts de la modernité, à dessein de mettre en valeur les modalités par lesquelles une *musicalisation* de la littérature, poétique dans ce cas-ci, infléchissent en amont la pensée esthétique au fondement du récit-partition, qu'il est, enfin, temps d'explorer.

CHAPITRE I

Ouvertures : du roman à la partition

Pour donner consistance à la matrice musicale qui sous-tend le récit-partition et en dégager « le filigrane de l'histoire [musicale] absente¹ », selon la formule de Jean-Louis Cupers, il importe d'établir une *praxis* permettant de repérer, à même le corpus, des marqueurs du musical afin de fournir les assises à l'élaboration d'une pragmatique du texte comme *partition*. La métaphore de la partition, au-delà du simple effet de langage ou d'un jeu sur le sens des mots, suppose une visée heuristique, susceptible de construire une interprétation et d'enclencher la pleine circulation du sens. Fiction critique investie du « pouvoir de "re-décrire" la réalité² » textuelle – et moins, incidemment, de dévoiler d'éventuelles isomorphies entre le dispositif romanesque et l'objet-partition –, elle opère également en tant qu'outil herméneutique, c'est-à-dire en tant que modèle interprétatif basé sur le décodage des formes et le déchiffrement du sens. Aller à la rencontre d'un texte comme un interprète travaille une partition nécessite de suspendre, pour un temps, l'illusion référentielle et l'emballement de l'imagination pour la fable, et de s'intéresser aux indices d'une *composition* sous-jacente qui subsisterait en-deçà du tissu romanesque, à en orchestrer les virtualités comme les possibles interprétatifs informulés. À cette altération de la perspective au seuil de la lecture il convient de conjuguer une exploration des marges du roman à la recherche d'éléments constitutifs d'un code de lecture, d'un axe de pertinence herméneutique qui puisse orienter vers l'actualisation du substrat compositionnel, le *faire surgir* pour le penser avec Paul Ricœur³. *Actualisation* est ici le maître-mot : pour peu que nous lui restituions le dynamisme d'une interprétation qui prend corps dans la durée, qui engage une critique impliquée qui fait la part belle à la mémoire perceptive et à la sensibilité, la métaphore de la partition nous paraît fort opérante pour révéler – pour actualiser – la présence d'un sensible musical.

S'il est vrai que la référence à la musique, la mise en récit d'une trajectoire de compositeur, l'occurrence de scènes de concert, de bal ou de *dancing*, où seraient mentionnées les pièces jouées en

¹ Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate, ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Facultés universitaires de Saint-Louis, coll. « Travaux et recherches », 1988, p. 42.

² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », p. 10.

³ Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 1983, p. 86.

arrière-fond, ou la revendication, *via* le titre de l'œuvre, d'un patronage musical n'autorisent pas à elles seules le pronostic d'une écriture régie par le musical, elles appellent néanmoins un examen consciencieux de leur fonction au sein de l'économie du texte, et peuvent ainsi, par un principe de métonymie, renvoyer vers une piste musicale. Intituler son roman *Le sacre du printemps* ou *Passacaille*, quand bien même aucune figure ne renvoie, au sein de la diégèse, aux œuvres éponymes, permet de supposer un horizon musical *in absentia*. De la même manière, la présence d'une mosaïque de références, de métaphores et de (leit)motifs musicaux structurants qui ne seraient pas encadrés par un paratexte ou une fiction impliquant directement des musiciens, peut produire un *effet* analogue à celui de la musique. Ce sont ces angles d'attaque et ces lieux de réflexivité qu'il convient, à l'orée de ce travail, de circonscrire et d'interroger, de manière à saisir le déploiement de l'imaginaire musical dans la fiction moderne et ses incidences sur les formes romanesques.

Comme jalon inaugural à l'analyse du corpus, ce chapitre propose d'appréhender la poétique du récit-partition par le biais d'attentes musicales qui se nouent dès l'ouverture du texte, et qui engagent le modèle herméneutique de la partition à partir d'un socle paratextuel qui renvoie explicitement au champ musical : les titres, les exergues, les préfaces et l'appareil auctorial périphérique (correspondances, journaux, commentaires), qui forment un ensemble d'indications et de stratégies poétiques que Gérard Genette désigne comme les « seuils » du texte et qui nous permettront de repérer et de répertorier les indices d'une armature musicale sous-jacente. Cette approche donnera l'occasion de mesurer la corrélation entre les modalités de lecture et d'interprétation conditionnées par une présence musicale d'emblée énoncée, et la plus-value herméneutique qui en résulte. Aussi souhaite-t-on déborder la stricte description des effets paratextuels et stylistiques pour envisager ces choix dans le cadre plus vaste d'une poétique du récit-partition, elle-même travaillée et nécessairement infléchie par les ancrages du musical. Comme le précise Genette, le paratexte représente le « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente⁴ ». Les signes d'inscription dans un horizon musical, qu'ils se donnent à lire dans le titre, comme dédicace ou dans le fil d'une préface, orientent à l'évidence l'interprétation du texte, ils actualisent les emprunts à l'imaginaire ou à la composition musicale qui, autrement, auraient pu échapper à l'attention de l'herméneute. L'examen de ces seuils et de ces gradients est dès lors à envisager moins en fonction des attentes que ceux-ci éveillent, comme le propose Genette,

⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 8.

qui y voit là le lieu d'une *transaction*⁵, que dans une optique dialogique, par laquelle se réalise une interprétation – interactive, dynamique et jamais définitive. Celle-ci permet de tisser des relations signifiantes entre le texte et ses frontières, de mettre en relief des lignes de forces et des linéaments de sens, et de fixer un cadre heuristique opératoire pour, et pendant, la lecture. Ce premier temps de l'analyse fournit l'occasion de mettre en valeur les marques d'une pragmatique de lecture du récit-partition, en plus d'encadrer le décodage du texte des différentes modalités interprétatives que fournit le dispositif romanesque en tant que support à une exécution : celle-ci serait à entendre comme la mise en circulation d'un ensemble de codes et d'aspects qui, d'une part, problématise et cristallise l'imaginaire musical du roman et, de l'autre, rend sensibles des effets esthétiques, et esthésiques, particuliers. De la sorte, nous entendons dégager des lignes directrices, indicielles d'une organisation musicale sous-jacente, et mettre en place des balises claires et dynamiques pour sonder le régime musical de la modernité romanesque.

I. Penser depuis les marges : les horizons d'exécution du récit-partition

Pour autant que le présent travail suppose une unité poétique entre les œuvres fédérées sous l'appellation de « récits-partitions », l'hétérogénéité du corpus rend périlleuse la détermination d'invariants, de normes précises ou de stratégies scripturaires constantes, authentifiant d'entrée de jeu l'appartenance musico-littéraire d'un projet romanesque donné. À l'inverse de catégories génériques mieux établies, comme le roman policier ou le récit de voyage, et d'œuvres à hybridité médiatique variable mais reconnaissable, tel le photo-roman (dont l'essor coïncide par ailleurs avec un intense foyer de wagnérisme littéraire en France⁶), les cadres du récit-partition demeurent malléables et diffus à l'échelle du corpus, et varient selon les cas de figure : souvent absents des zones liminaires où se scelle le pacte de lecture, les marqueurs du récit-partition orientent la réception de manière le plus souvent souterraine, dans l'inscription *in absentia* d'un horizon musical, rarement révélée par des indices génériques précis⁷. La mise en place

⁵ *Ibid.*

⁶ L'une des premières occurrences du dispositif photo-littéraire apparaît dans le roman *Bruges-la-Morte*, de l'écrivain symboliste belge Georges Rodenbach, en 1892. Voir Andrea Oberhuber, « Deuil et mélancolie, métaphores photolittéraires dans *Bruges-la-Morte* », *Revue internationale de photolittérature*, n° 1 [en ligne]. URL : http://phlit.org/press/?post_type=articlerevue&p=2868. [Page consultée le 6 janvier 2019.]

⁷ Il s'agit là d'observations très générales, à dessein de faire saillir les grandes tendances du récit-partition : certaines œuvres qui s'organisent autour d'un dispositif musical font entorse à cette convention et jouent sur l'horizon d'attente, par certains glissements génériques et décalages significatifs. On pense notamment aux *Variations Goldberg* (1981) de Nancy Huston, œuvre limitrophe du corpus à l'étude, qui se donne à lire sous la mention générique, et significativement polysémique, de « romance » : commun à l'histoire littéraire et à celle de la musique du XVIII^e siècle, le terme « romance », qui suggère en écho celui de roman, englobe des poèmes sentimentaux à teneur narrative et des pièces mélodiques de forme brève faisant intervenir une voix et un accompagnement de cordes. Les attentes du lecteur

d'un pacte de lecture opérant et spécifique au récit-partition s'effectue selon des facteurs à géométrie variable, qu'il s'agira dès lors de sonder, afin d'esquisser une proposition de typologie et d'en cartographier les effets, qu'ils soient endogènes au texte ou communs à plusieurs œuvres du corpus. Cette incursion dans les œuvres, en synchronie ou en diachronie, permettra de poser des jalons, qui ne sont certes pas indispensables ni recensés de façon exhaustive, mais qui assignent à tout le moins quelques modalités de référence au pacte musico-littéraire.

Or l'une des particularités du récit-partition réside dans la production d'un *excédent* de sens, dont la reconnaissance ne détermine en rien la validité d'un premier niveau de lecture. On pourrait ainsi tout à fait appréhender un roman composé sous un régime de signification musical sans prendre conscience de ce que Jean-Louis Cupers désigne comme « cette étrange présence-absence de l'art frère [musical]⁸ », et en proposer tout de même une interprétation parfaitement légitime. Pour autant qu'un texte, par la nappe d'images, de références et d'éléments musicaux qu'il déploie, ou par son organisation sémantique ou structurelle particulière, aiguille l'attention du lecteur vers l'empreinte sensible d'un modèle musical absent, ce dernier n'acquiert une consistance qu'à la condition que soient actualisés, colligés et comparés les indices d'une présence du musical tout au long de l'étude. Ce second niveau de sens ne peut qu'émerger par la mise en pratique d'une herméneutique souple et participative, par laquelle le lecteur se positionne, selon les termes de Frédérique Arroyas, « dans une zone intersticielle – il doit naviguer entre deux rives, puiser des informations et établir une interface entre deux domaines artistiques hétérogènes. Ce travail engage l'imagination du lecteur, son savoir et sa sensibilité musicales afin que puissent résonner, dans le texte littéraire, certaines composantes musicales⁹ ». La mise au jour de ce surplus de sens, imputable à l'action souterraine de la musique, transite donc nécessairement par une (re)construction simultanée, à tout le moins légèrement décalée, du texte à l'aune des analogies, des nœuds de convergence et des disparités tramés entre les deux arts. À cet égard, il convient de signaler l'opération métaphorique au fondement de toute démarche musico-littéraire, qui repose, d'une part, sur

idéal seront donc conditionnées par ce bagage, de sorte que les thèmes abordés par les trente voix narratives qui se succèdent – les relations hommes-femmes, la différence des genres, les liens sentimentaux qui unissent les invités – et la teneur de l'œuvre – un concert privé de clavecin tient d'arrière-fond aux trente-et-un monologues intérieurs – acquièrent une signification supplémentaire dans l'économie de l'œuvre, et honorent ainsi le pacte de lecture noué initialement. Quoique signifiant, cet exemple demeure isolé dans la production musico-littéraire française, et porte à croire qu'il témoigne plutôt d'une cristallisation ultérieure de près d'un siècle d'expériences d'écriture sous le signe de la musique.

⁸ Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate, ou le défi littéraire de la musique*, *op. cit.*, p. 83-84.

⁹ Frédérique Arroyas, « Spéculations musico-littéraires : lecture et comparaison interartielle », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 25, n° 3-4 (septembre-décembre 1998), p. 401.

un ensemble « d’analogies provoquées par l’usage de stratagèmes et de structures plus ou moins inusités dans l’art littéraire et qui ont précisément pour but de lancer un pont métonymique entre les deux arts¹⁰ » et, de l’autre, sur l’intervention d’une instance, poétique ou interprétative, qui sache conceptualiser ces analogies afin d’articuler les interactions de manière à les rendre signifiantes. Transposer à l’identique un procédé, un module formel spécifiques à la musique dans le dispositif textuel relève en réalité de l’aporie, leurs modalités de construction et de signification étant irréductibles les unes aux autres. Accomplissant l’entière adéquation de la forme et du sens, la musique apparaît comme la limite – au sens mathématique du mot – de la littérature moderne, habitée par un idéal d’autonomie sémantique duquel elle parvient à se rapprocher sans jamais véritablement l’atteindre. Cette hétérogénéité essentielle confine donc au transfert métaphorique, à la conscience du gauchissement des notions dans une optique heuristique : la présence d’un procédé, d’un trait qui se détache du tissu textuel et tiraille vers un régime de signification plus musical que verbal n’opère jamais qu’au sens figuré, l’œuvre littéraire ne devient jamais proprement musique, tout au plus cherche-t-elle à créer une *impression*, des *effets* musicaux. Il importe ainsi de garder en tête que le critique à l’affût d’une présence *transposée* de la musique circule entre deux systèmes sémiotiques mais ne traite que du langage, avec ses modalités de signification singulières, son articulation binaire et transitive, sa subordination à la référence : si l’on se doit de « formuler des rapports, concepts, idées et figures autrement dit des points pour transiter¹¹ » de la musique vers la littérature, ceux-ci n’occultent pas pour autant le fonctionnement verbal de la prose, qui dénote toujours quelque chose au risque de ne plus rien signifier. Aussi le sens musical d’un texte n’est-il jamais pleinement donné dans l’immédiateté de la lecture, il exige d’être actualisé et reconstruit, au second degré, par une instance qui l’interprète et le ramène à son existence sensible : à être, pour le poser dans des termes consciemment métaphoriques, exécuté comme une partition.

a. Un pacte musical ?

Si le pacte romanesque se scelle assez rapidement, selon des conventions explicites, le plus souvent localisées dans les seuils du texte (la mention générique, la teneur de l’*incipit*, la non-coïncidence entre l’auteur et le personnage¹²), le pacte musical, pourrait-on dire, peine à s’imposer et à infléchir les attentes, puisqu’il intervient toujours comme une seconde strate de sens qui vient se greffer à la trame principale, à vocation narrative. Cela explique sans doute l’impression tenace de perplexité qui accompagne la

¹⁰ Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate, ou le défi littéraire de la musique*, op. cit., p. 84.

¹¹ Frédérique Arroyas, « Spéculations musico-littéraires : lecture et comparaison interartielle », art. cit., p. 425.

¹² Voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1996 [1975], p. 27-45.

lecture du récit-partition, comme si ce dernier dissimulait un double fond, un récit parallèle au premier qui parvenait à « parasiter l'acte de lecture¹³ » et à accentuer le vertige – ou, pour reprendre l'expression barthésienne, « l'état de perte » – provoqué par le texte. Cette indécision typique du pacte musical ressentie, quoique informulée, apparaît bien souvent comme un premier indice, qui aiguille la sensibilité du lecteur et le rend attentif aux effets stylistiques et à la structure conceptuelle qui s'apparentent, à l'échelle du texte ou sur le plan de la réception subjective, à ceux provoqués par l'écoute d'un morceau de musique. Autrement dit, le modèle musical se comporte en quelque sorte comme un hypotexte¹⁴ diffus et passé sous silence, à partir duquel viendrait se constituer une production textuelle structurellement ou thématiquement déterminée. Dans une même logique que celle proposée par Michael Riffaterre pour l'intertextualité, le rapport du récit-partition au modèle musical exige du lecteur qu'il *exécute* « (dans le sens musical du mot) [...] la partition que représente le texte¹⁵ », qu'il actualise la nébuleuse musicale préexistante par un dépistage, puis une mise en commun des modalités d'apparition ou de suggestion de la musique développées tout au long du texte. Nous en tiendrons pour preuve la superposition complexe des temporalités dans laquelle se tisse le récit de *L'emploi du temps* de Michel Butor, qui multiplie les niveaux mémoriels et exploite une texture polyphonique pour la voix narrative, ouvrant ainsi la linéarité conventionnelle du roman à une verticalité harmonique simulée. Ce roman fugué se laisse pourtant difficilement cerner comme tel, du fait de son absence explicite de motifs thématiques ou de discours ressortissant d'un imaginaire musical évident, lequel incorpore néanmoins la forme romanesque en profondeur sans jamais affleurer à la surface. Cette absence-présence du musical contraint donc l'interprète à avoir foi en des intuitions de lecture, à donner crédit à d'éventuels témoignages auctoriaux susceptibles d'aiguiller les perspectives critiques en mal de socle thématique ou paratextuel.

Ainsi la constitution d'un pacte musical n'est-elle envisageable que progressivement, dans le temps long de la lecture, et repose sur la recherche active de signes, explicites ou implicites, d'une présence musicale ; mais cette dernière, comme le rappelle Jean-Louis Cupers, doit être suffisamment perceptible pour que le lecteur y soit sensible : « il appartient au littéraire de ne pas celer trop cette double ordonnance qu'il appartient au lecteur de percevoir [...]. L'œuvre musicale aussi bien ne peut pas

¹³ Frédérique Arroyas, « Spéculations musico-littéraires : lecture et comparaison interartielle », art. cit., p. 408.

¹⁴ Gérard Genette définit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai provisoirement encore de transformation, et qu'en conséquence, il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui ou le citer. » (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 1992, p. 13.)

¹⁵ Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1970, 10.

être qu'évoquée ou esquissée, et cela par des moyens strictement littéraires dont seules certaines particularités, notamment l'ordonnance, peuvent être plus ou moins modifiées pour suggérer l'œuvre absente¹⁶. » Les modalités d'expression du musical doivent faire saillie à la lecture du texte, en imprégner l'armature, mais également le ponctuer de traces discursives de sa présence. À l'inverse, un roman dont le titre renverrait précisément à une œuvre ou à une forme musicale pourrait tout aussi bien induire en erreur ou incliner l'interprétation vers un terrain glissant, voire promettre à une impasse herméneutique. Françoise Escal ne manque par ailleurs jamais d'insister sur la nécessaire enquête à mener chaque fois qu'une référence musicale explicite apparaît dans le paratexte : « un titre peut induire en erreur [...], même s'il annonce par l'emploi du terme musical technique un roman dont le sujet, le contenu, est musical¹⁷. » *La symphonie pastorale* d'André Gide, par exemple, renvoie certes à l'œuvre fameuse de Beethoven – souvent érigée comme contre-exemple de la musique « pure » en raison de sa dimension programmatique et narrative –, mais mobilise la musique de façon exclusivement anecdotique, ou tout au plus dans un détournement ironique de l'imaginaire et des sensibilités romantico-symbolistes des correspondances et de la synesthésie¹⁸, comme en témoigne l'exposé du pasteur cherchant à transmettre à Gertrude, sa pupille aveugle, la distinction des couleurs musicales :

Le rôle de chaque instrument dans la symphonie me permet de revenir sur cette question des couleurs. Je fis remarquer à Gertrude les sonorités différentes des cuivres, des instruments à cordes et des bois, et que chacun d'eux à sa manière est susceptible d'offrir, avec plus ou moins d'intensité, toute l'échelle des sons, des plus grandes aux plus aigus. Je l'invitai à se représenter de même, dans la nature, les colorations rouges et orangées analogues aux sonorités des cors et des trombones, les jaunes et les verts à celles des violons, des violoncelles et des basses ; les violets et bleus rappelés ici par les flûtes, les clarinettes et les hautbois¹⁹.

Dans ce cas spécifique, la référence musicale, si peu anodine qu'elle soit, ne constitue pas le levier interprétatif auquel on aurait pu s'attendre, d'autant plus que la pratique pianistique quotidienne de Gide et l'alternance entre son travail d'écriture et son étude du piano participent de la mythologie personnelle de l'écrivain et sont, du reste, assez connues de la critique. À moins d'extrapoler généreusement sur les

¹⁶ Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate*, op. cit., p. 64.

¹⁷ Françoise Escal, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Musicologie », 1990, p. 161-162.

¹⁸ Écrivain antiwagnérien s'il en est, Gide se moque ici de la théorie baudelairienne des correspondances et de son expression paroxystique, la synesthésie, que la génération symboliste, obsédée par l'idéal d'un syncrétisme organique, avait intronisée comme le parangon de l'émotion esthétique, en raison du surplus de sens qui précipitait de la fusion entre musique et littérature. À ce désordre sensoriel dans lequel les poètes fin-de-siècle, dans le sillage de Rimbaud et de ses « Voyelles » chromatiques, ont puisé des procédés d'écriture pour retenir le musical au sein même de leurs vers, Gide préfère la « pureté » en art et l'intégration de techniques contrapuntiques – de souche baroque – comme canevas de composition.

¹⁹ André Gide, *La symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1925, p. 51-52.

quelques passages du concert de Neuchâtel où l'on joue la *Symphonie pastorale* et des leçons d'orgue auxquelles s'adonne subséquemment Gertrude, le pacte musical annoncé par le titre achoppe rapidement, à l'inverse d'un autre roman du même Gide (*Les faux-monnayeurs*) qui, sans l'intervention explicite d'un titre ou d'une thématique musicale, se construit en fonction d'un modèle musical²⁰. Le cas gidien illustre bien la double réserve de Françoise Escal lorsqu'elle réitère l'exigence de faire preuve d'une vigilance à l'égard de l'appareil paratextuel des écrivains, « fussent-ils d'excellents musiciens²¹ », et la nécessité de recourir chaque fois à une vérification minutieuse de la pertinence musico-littéraire pour l'interprétation. En effet, rappelle-t-elle, « des œuvres littéraires sont quelques fois structurées à partir de schèmes dont, pour sa part, la musique peut user, parce qu'ils sont d'une généralité assez grande pour qu'on les retrouve d'un style à un autre, et sans qu'ils soient pour autant signalés comme empruntés par le paratexte, que l'écrivain ait été ou non conscient de la chose²². » Il revient au critique d'évaluer l'importance du musical pour la composition du roman et d'interroger l'articulation effective qui met en rapport cette présence, qu'elle soit thématique, structurelle ou symbolique, et l'indice de force critique qui perturbe les modes habituels du discours romanesque, de la langue littéraire et du raconter.

Au vu de cette série de mises en garde soulignées assidûment par certains ténors de la critique musico-littéraire, il appert que le récit-partition, à l'instar de tout roman travaillé ou influencé de près ou de loin par la musique, se révèle sous des formes diversifiées et exige en ce sens une triple démarche de lecture : narrative (ou thématique), poétique (ou sensible) et symbolique (ou métaphorique), laquelle permettant de construire des analogies entre le dispositif textuel et le procédé ou l'effet musical restitué. Certes, et l'on ne saurait trop insister, l'inscription du musical dans l'espace paratextuel ou, par des occurrences thématiques, au sein de la diégèse suffisent rarement à cautionner l'autorité d'un régime d'écriture musical pour un roman donné ; il n'en demeure pas moins qu'elle prend souvent valeur de symbole, comme le remarque Hoa Hoï Vuong à propos de la scène de description musicale dans le roman de manière générale : « la référence à une musique jouée ou chantée n'est nullement une obligation mais répond à une vocation d'écrivain ; elle prend valeur de symbole pour l'œuvre. C'est pourquoi la scène de description musicale est souvent un moment symbolique et un nœud secret du roman²³ ». De la même manière, et compte tenu des modalités de signification propres au musical – les codes expressifs de la

²⁰ On aura l'occasion de revenir sur cette œuvre ultérieurement dans le chapitre, et d'évaluer le coefficient d'isomorphie entre le roman gidien et la forme fuguée. (Voir *infra*, p. 210-224.)

²¹ Françoise Escal, *Contrepoints : musique et littérature*, *op. cit.*, p. 340.

²² *Ibid.*, p. 161-162.

²³ Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2003, p. 29.

musique sont intransitifs et intraduisibles, ils ne prennent sens qu'à l'intérieur d'une grammaire immanente du sensible et possèdent une charge référentielle nulle, impropre à l'abstraction, à la conceptualisation et à l'échange d'informations –, les indices paratextuels sont susceptibles d'offrir à la présence musicale des vecteurs tangibles, de rendre sensibles les médiations du musical et d'infléchir l'horizon d'attente conformément à celles-ci.

b. Poétique musicale et intermédialité

Une dernière remarque nécessite d'être énoncée en regard aux traces et aux modes d'apparition du musical à l'intérieur d'un art et de son médium (verbal) qui, *a priori*, se distinguent du matériau sonore et articulent autrement le processus par lequel il devient signifiant. La perspective intermédiaire permettra donc d'élucider les modalités de constitution et de conservation d'un sensible musical « étranger » à la prose narrative, qui subsisterait sous forme de médiations et d'effets de sens en dehors des contours qui délimitent matériellement le médium musical. En poursuivant une prémisse essentielle de l'intermédialité formulée par Éric Méchoulan – « [les] effets de sens sont aussi des dispositifs du sensible²⁴ » –, Marie-Pascale Huglo rappelle que la perception esthétique n'est jamais vierge ou spontanée, mais nécessairement « appareillée²⁵ » et conditionnée par ce que l'on pourrait désigner comme une *mémoire du sensible*. Cette dernière permet au lecteur de discerner au revers d'un texte donné des configurations esthétiques inusitées, des tensions signifiantes et des nœuds de résistance interprétatifs qui perturbent l'impulsion narrative et parasitent la lecture par « l'insistance et la résurgence de modes perceptifs marquants [issus d'un autre art] gardés en mémoire²⁶. » La fonction de cette mémoire, poursuit Huglo, consiste à *actualiser* le médium allogène, en tenant compte des éventuels glissements, altérations ou condensations imputables à l'opération de transfert intermédiaire, et à le consolider à l'aide d'indices de sa prégnance (virtuelle) recueillis pendant la lecture. Aussi insiste-t-elle sur la « persistance des médias », sorte de matrice médiale ou de grammaire du sensible détachées du support matériel initial, qui vient innover le texte d'une dynamique à la fois étrangère et familière, et en infléchir la compréhension ; néanmoins, cette « persistance des médias suppose que des modes d'apparaître et de

²⁴ Éric Méchoulan, « Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 10.

²⁵ « Notre perception ne procède pas d'une rencontre directe entre le monde et nos sens. Les "visions du monde" les plus spontanées sous-tendent un bagage encyclopédique qui oriente et affecte notre perception. Dans ce bagage hétéroclite fait de fables, de films ou de tableaux, on trouve ce que Jean-Louis Déotte nomme les *appareils*. Les appareils sont des dispositifs techniques (intrigue, perspective, photographie, cinéma, etc.) qui constituent notre sensibilité et la transforment. (Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 24.)

²⁶ *Ibid.*, p. 27.

perception liés, à un moment donné, à tel ou tel médium, circulent et se transforment en dehors de ce médium²⁷. » C'est ainsi que, chez Proust, Gracq ou le Robbe-Grillet des *Romanesques*, une impression de déjà-vu wagnérienne imprègne le tissu narratif par capillarité, à coups de motifs, voire de mythes qui renvoient à l'univers opératique du maître de Bayreuth et donnent progressivement consistance à des configurations (intertextuelles, analogiques et musicales) puisées dans la musique mais subsistant en dehors d'elle. Ou encore, la vivacité du ressenti temporel, avec ses accélérations et ses attermolements, qui accompagne la lecture des *Faux-monnayeurs* de Gide, et qui tend ainsi à signaler l'arrière-plan fugué en filigrane des textes, arrière-plan venant bousculer la portée narrative et critique des récits dès lors qu'on l'actualise. On remarquera donc que la perspective intermédiaire, en proposant ce « pas de côté » via le musical, mode d'expression opposé au logocentrisme s'il en est un, active un mouvement, une « dynamique du croisement²⁸ » qui travaillent le texte et l'inscrivent dans un rapport interactif avec la culture et la société dont il partage des références, un imaginaire et une mémoire du sensible.

Marie-Pascale Huglo rappelle en effet la nécessité d'envisager les modalités intermédiaires à l'horizon des imaginaires social, artistique et sensible qu'elles travaillent et dont elles s'imprègnent, et de sonder la mécanique du chassé-croisé herméneutique qui s'y trame. Les différents modes d'apparition du sensible, poursuit-elle, « se transforment dans les arts qui médiatisent et transforment, en retour notre perception du monde [...]. Mais ces modes d'apparition transforment aussi, chemin faisant, la perception que nous avons d'eux-mêmes : en se déplaçant, certaines modalités *apparaissent*, elles deviennent visibles sitôt qu'elles sortent de l'évidence de leur milieu d'émergence et de diffusion²⁹ ». Le potentiel heuristique de la démarche intermédiaire suppose donc, en dernier lieu, une mémoire et une sensibilité intersubjectives, grâce auxquelles différents lecteurs pourront traquer les configurations étrangères incorporées dans le tissu du texte et en dégager la plus-value sémantique. Vraisemblablement, les écrivaines et les écrivains du corpus partagent un savoir et des pratiques d'écoute communes, héritées du paradigme de la musique absolue et de son versant formaliste, et participent eux-mêmes à la reconduction de certains idées ou lieux communs qui, d'une génération à l'autre, resserre les mailles d'une mémoire collective. L'idée rollandienne d'une « esthétique littéraire d'essence musicale³⁰ », par exemple, traverse le XX^e siècle grâce à la suite d'échos, de reprises et de vecteurs romanesques qui émergent d'une

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Theater Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2 (2011), p. 178.

²⁹ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, op. cit., p. 30.

³⁰ Yves Jeanneret, « Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland », *Cahiers de Brèves*, n° 12 (mai 2004), p. 9.

rencontre, élogieuse ou frustrée, directe ou indirecte, avec la pensée musicale qui fonde et qui irrigue les dix tomes de *Jean-Christophe*. La permanence de certaines références et la filiation des discours entre le début du XX^e siècle et les années soixante, voire en aval, tendent à montrer que la littérature hérite non seulement des acquis d'un savoir collectif (dans notre cas, de la musique et de la musicologie), mais contribue à leur circulation comme à la fabrique d'un partage du sensible.

Ces considérations méthodologiques nous conduisent dès lors à la proposition d'une définition de ce qui pourrait s'apparenter à un pacte de lecture musical, dont nous souhaitons désormais mettre à l'épreuve le potentiel heuristique auprès des œuvres du corpus. Si l'éventail des structures narratives et des procédés stylistiques adoptés par le récit-partition semble en principe sans limites, et que les modalités par lesquelles il incorpore le musical sont souvent polymorphes, il existe néanmoins une constante qui permette de caractériser ces œuvres, de susciter chez leur lecteur, souvent de manière implicite, une attention intuitive aux indices d'une présence et d'une mémoire non linguistiques (musicales) mobilisées par l'écriture. Il semble en effet qu'un même sentiment de non-familiarité ouvre la lecture à d'autres modalités de discours et nous invite à investir l'espace tensionnel entre les attentes romanesques et le dispositif musical souterrain dont nous pressentons le frayage ; il s'agit alors de céder à cette énergétique qui parcourt en creux le régime narratif, cherchant à corroder les cadres romanesques et l'illusion référentielle de la fiction pour laisser émerger la matérialité du langage, la complexité de la forme, la résonance du mythe et le flux sensible – à défaut d'être réellement sonore – de l'expérience du monde. Aussi convient-il de rappeler qu'au sein des paradigmes esthétiques à l'intérieur desquels nous situons notre étude, la musique est la pierre d'achoppement du discours ; elle intervient dans le roman comme la métaphore privilégiée de ce qui ne peut se formuler de manière explicite. *A fortiori*, comme l'a démontré Roman Ingarden, « [l]'œuvre musicale, en tant qu'objet de la perception esthétique, n'est pas en elle-même un événement réel ou un objet réel. Selon son contenu qui seul devient visible au moment de la perception esthétique, elle ne se relie causalement à aucun processus, à aucun fait réel³¹ » : elle ne s'incarne qu'au moment de l'exécution ou, dans le cas qui nous préoccupe, de l'actualisation de la musique comme forme, ou instance, symboliques.

Le flottement interprétatif par lequel s'ouvre un texte pourrait peut-être représenter une marque constituante du récit-partition, qu'il s'inscrive explicitement sous le signe de la musique ou non – ce qui, on l'a vu dans l'exemple de *La symphonie pastorale*, ne saurait forcément authentifier le modèle musical

³¹ Roman Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, présenté et traduit de l'allemand par Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / Passé / Présent », 1989, p. 80-81.

en arrière-plan. Pourtant, ces sceaux paratextuels sont rarement arbitraires et tendent au lecteur une première prise (néanmoins susceptible, au fil de la lecture, de représenter un piège), par laquelle le musical pourra se laisser appréhender. L'investigation menée par le biais de ces marques les plus visibles du musical nous permettra d'activer la circulation du sens et d'évaluer les configurations qui travaillent les textes. Au regard des motifs et des lignes de force que nous aurons dégagés, il s'agira d'être attentif à la manière dont l'interprétation dévie de la trame narrative et se canalise vers l'épaisseur, mémorielle et sensible, de l'écriture, sa « densité sonore et [sa] puissance imageante, sans perdre de vue le but du roman, qui est de représenter l'aventure arrivée à quelques êtres de papier, ces fantômes littéraires, nos ombres momentanées³² ».

Ce seront dès à présent quelques titres révélateurs qui seront sondés, de manière à mettre en relief la valeur informative dont ils sont chargés, mais également leur fonction d'embrasseur au regard de l'actualisation d'un modèle musical. Deux types d'intitulé peuvent être discernés dans le corpus ciblé : ceux qui renvoient explicitement à une forme d'écriture musicale (*Moderato cantabile* et *Passacaille*), se rapprochant des titres que Claude Dauphin définit comme « autonomes » ; et ceux qui suggèrent en contrepartie, par la reprise d'un titre préexistant, la réécriture d'une œuvre musicale (*Siegfried et le Limousin*³³ et *Le sacre du printemps*, ainsi que « Le carnaval », micro-récit enchâssé dans *La mise à mort*), qui s'apparentent aux intitulés « référentiels » dans la même typologie de Dauphin³⁴. Dans un second temps, nous nous pencherons sur les dispositifs paratextuel et péri-textuel encadrant les œuvres afin d'y recueillir les mentions, les citations et les aveux de (p)références musicales susceptibles d'ouvrir l'interprétation et de révéler le musical sous-jacent du texte. Les préfaces, les essais de poétique, les fragments d'écriture intime seront ainsi convoqués à dessein d'inscrire certaines des œuvres dans un programme esthétique plus large, et d'en isoler des jalons en vue de l'élaboration d'une poétique générale du récit-partition.

³² Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 179.

³³ Ce titre, qui ne renvoie qu'en son premier terme à l'opéra éponyme de Wagner, nous retient quand même et annonce d'emblée la réécriture décalée de l'œuvre, qu'il se réapproprie et relocalise, non sans une certaine ironie nationaliste.

³⁴ Voir Claude Dauphin, « Poétique et sémiotique du titre musical », *Protée*, vol. 36, n° 3 (hiver 2008), p. 11-22.

2. Pour une « titrologie » musicale : cinq opus à exécuter

Premier pas vers l'expérience de lecture, « porte d'entrée du livre³⁵ » par laquelle transite la fiction, le titre constitue une amorce permettant d'infiltrer le réservoir de sens, *a priori* étanche, que forme le texte, et d'en orienter l'interprétation. Selon les termes de Claude Duchet, l'appareil titulaire « fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique, il est sens en suspens, dans l'ambiguïté des [fonctions] référentielles et poétiques³⁶. » Il conviendra donc d'évaluer le degré de saturation d'un roman par son titre, ainsi que la jonction qui s'opère entre le texte et le potentiel associatif qu'il déploie, afin de l'inscrire à l'horizon d'une pensée du roman et, de surcroît, du récit-partition. De même qu'en musique, « l'intitulation revient à créer un complexe hétérogène vers lequel se tournent les espoirs [...] de voir s'accomplir le miracle de la révélation du sens indicible de la musique³⁷ », la mobilisation de la référence musicale exprime une volonté, plus ou moins forte selon les cas, de suspendre le déplié de l'intrigue au profit d'une dilatation du sensible (qu'il soit structurel, allusif ou mémoriel) et de solliciter des modes de perception comparables à ceux convoqués par la musique. Revendiquer une appartenance à la musique *via* l'inscription titulaire reviendrait donc, pour bien des écrivains mélomanes du XX^e siècle, à annoncer les stratégies de désémantisation du discours narratif mises en œuvre dans le récit, et engager ainsi une réflexion performative sur la signifiante du roman qui passerait d'abord, paradoxalement, par la saturation – la sursémantisation – de la forme du texte.

a. Les titres autonymes

Les titres qui présentent les marques les plus patentes de cette ambition sont ceux que nous désignerons, d'après Claude Dauphin, comme autonymes, à entendre comme « ceux qui désignent l'allure expressive du morceau musical, son mouvement intérieur même, et [qu'il] appelle [ainsi] en raison de cette intime allégorie du mot et de la chose³⁸ ». Le musicologue les distingue des titres référentiels, lesquels, « renvoyant à une réalité extérieure, annoncent dans l'œuvre une métaphore sonore des faits évoqués³⁹. » Les renvois à une forme ou à une modalité d'exécution musicales qu'opèrent

³⁵ Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sciences humaines », 1979, p. 329.

³⁶ Claude Duchet, « *La Fille abandonnée* et *La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n° 12 (décembre 1973), p. 52.

³⁷ Claude Dauphin, « Poétique et sémiotique du titre musical », art. cit., p. 12.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

Moderato cantabile et *Passacaille*, dont les titres elliptiques et anti-référentiels inhibent l'association spontanée avec des œuvres prédéterminées⁴⁰, ont pour effet de déplacer l'attention vers les composantes formelles (rythmiques, expressives et structurelles) du texte, tout en laissant l'interprétation au hasard des subjectivités et de la variabilité des éléments retenus et posés comme équivalents aux formes musicales. En effet, entre la rigoureuse complexité de l'écriture musicale et l'absence de modèle précis dont il faudrait suivre les lignes de développement au sein d'un système sémiotique autre émerge une tension, elle-même productrice de sens, qui invite à la recherche d'éléments de sa résolution à l'intérieur des romans. Elle requiert la participation du lecteur qui interprète le texte comme un musicien sa partition, et le contraint à activer, puis à actualiser, le développement musical jusqu'à l'avènement d'une circulation opérante du sens entre le modèle musical et le contenu du texte.

Cette tension ne nous paraît pas étrangère à celle entretenue par les techniques de composition sophistiquées, le traitement du texte en tant que système de relations et la polysémie des lectures possibles qu'envisagent les écrivains dans l'orbe des Éditions de Minuit et, plus particulièrement, du Nouveau Roman. Il n'est sans doute pas anodin de constater que les deux exemples de notre corpus qui convoquent un titre autonome prennent part à ce regroupement bien que, chez Marguerite Duras, cette appartenance se module différemment, dans un rapport décalé, à la fois consenti et problématique, avec les pratiques formalistes de ses contemporains. Pourtant, chez elle comme chez Pinget, on retrouve un même travail sur le dispositif structurel et textuel auquel les titres, marqueurs génériques ambigus qui « aspirent à *connoter* le geste musical immanent des attitudes cinétiques observables physiquement ou intériorisés dans la conscience⁴¹ », donnent consistance au *geste* (comme poïétique et comme pratique sémiotique) et, par extension, au mouvement, en même temps qu'ils les rendent sensibles. L'importance accordée à la gestuelle que les titres permettent d'envisager ne paraît par ailleurs non sans rapport avec les problèmes de la fiction et du langage que mettent en scène (et en forme) *Moderato cantabile* et *Passacaille* : si l'on considère, avec Julia Kristeva, que « la gestualité, et plus que jamais après la coupure épistémologique des XIX^e-XX^e siècles, [...] tend à s'évader des grilles de la rationalité "logocentrique" ("sujet", discours, communication)⁴² », les interrelations qui se trament entre des procédés de composition musicale, la question du langage et de son inefficacité à créer une communauté, intime ou narrative, et la répétition

⁴⁰ Certes, *Moderato cantabile* renvoie à l'indication rythmique à laquelle doit être joué le premier mouvement de la sonatine du compositeur autrichien Anton Diabelli (op. 168 n° 1), pièce que travaille l'enfant lors de ses leçons de piano. Toutefois, l'identité de la pièce n'apparaît que plus loin, environ à la moitié du premier chapitre.

⁴¹ Claude Dauphin, « Poétique et sémiotique du titre musical », art. cit., p. 12.

⁴² Julia Kristeva, « Le geste, pratique ou communication ? », *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1978, p. 29.

de certains gestes nous autorisent à penser le musical comme un moyen de détournement des fondements langagiers par lesquels le roman « conventionnel », par l'expérience existentielle qu'il charrie et infléchit tout à la fois, produit du sens et se réapproprie le monde.

Lire dans les contours de la partition : Moderato cantabile

Placé d'entrée de jeu sous la tutelle de la musique, le petit roman de Marguerite Duras, qui signe en 1958 le début d'une collaboration inconstante avec les Éditions de Minuit, programme dès l'intitulé un tempo auquel apparier l'exécution de la lecture. L'indication d'expressivité *moderato cantabile* accentue d'entrée de jeu le geste de l'interprète, qui doit exécuter le morceau avec une certaine retenue, selon une vitesse modérée soumise à la régularité de la mesure, sans pourtant négliger la souplesse du phrasé, modelé sur les effets de la voix et du chant. La mention permet de prévoir une ambiance, une histoire et une écriture constantes, marquées par la régularité et les répétitions, néanmoins traversées par des élans lyriques et une sensibilité (voire une sensualité) exacerbée par à-coups. Plus largement, elle cristallise la contradiction ou, à tout le moins, l'ambivalence entre l'ordre de la rationalité et celui du *pathos*, entre la régularité de la mesure en « [q]uatre temps » et l'*espressivo* d'un chant d'amour spontané qui menace de jaillir « du tréfonds des âges » (MC : 80), entre le régime ordonné d'Apollon gouverné par la modération et le monde pulsionnel et chaotique de Dionysos et de ses chants primitifs. Outre l'indication de tempo, expressive et relative à la liaison des doigtés et du phrasé, le fragment sémantique « *moderato cantabile* » évoque une musique modérée, ponctuée d'inflexions vibrantes et pourtant retenues, de laquelle cherchent à jaillir, conformément à la mythologie durassienne de la musique, le délié des passions, la sauvagerie, la violence contenues et organisées à l'intérieur d'une grammaire (ou d'une métrique) d'où ne s'échappe que la mélodie chantante – *cantabile*. Le syntagme titulaire soulève donc, d'un même mouvement, deux pôles antinomiques du discours musical – mathématique du son et expression des affects –, qui viennent pourtant s'éclairer mutuellement et engager la lecture sous le mode de la tension, malgré la simplicité harmonique et la tonalité en fa majeur du premier mouvement de la sonatine (*opus* 168) à laquelle renvoie le titre, tirée d'un répertoire d'études composées par Diabelli à l'usage de l'apprentissage pianistique. Cette tension esquissée subtilement par le titre, entre une vitesse modérée, retenue, ponctuée par la périodicité des quatre temps de la mesure, et un caractère mélodieux qui fait la part belle au *legato*, se détache de manière plus contrastante lorsqu'on l'appréhende dans le contexte de la fiction : alors que l'enfant d'Anne Desbaresdes rechigne, en dépit d'un talent musical précoce, à apprendre la nomenclature du solfège, un cri sinistre déchire le paysage sonore, régulièrement

scandé par le bruit des vagues et la mélodie de Diabelli qu'apprend l'enfant. Ce cri d'amour et de mort, qui perturbe le déroulement de la leçon de musique, préfigure, par le meurtre dans un café d'une femme par son amant, l'épreuve de la passion, vécue au second degré, dans laquelle s'engage Anne Desbaresdes sous le prétexte de la curiosité, mais qui masque en réalité un vœu secret de transgression. Cette expérience transite en premier lieu par la reconstitution verbale du fait divers à l'aide de Chauvin, un ancien employé de son mari rencontré quotidiennement dans le même café, avec lequel elle extrapole les possibles circonstances du crime ainsi que les potentialités non-avenues de sa propre vie, en des mises en scène fantasmatiques de leur relation, celle des amants mais aussi, en filigrane, la leur, comme de sa propre mort. Par un effet de surenchère que suggèrent entre autres l'envolée lyrique des « oiseaux de mer qu'on trouve crevés après l'orage » (MC : 64), la ronde des anciennes occupantes mortes inventées par Chauvin et la lente contamination par l'absorption excessive de vin dont l'homme « la laiss[e] s'empoisonner à son gré » (MC : 94), Anne et Chauvin achèvent de transposer sur eux l'histoire du premier couple, en un simulacre qui fait l'impasse sur l'exaucement des pulsions pour laisser se tendre puis résonner l'intensité des désirs. Cette projection sublimatoire de leur liaison est alimentée, en contrepoint, par le biais d'une sensibilité partagée à partir de relais sensoriels éprouvés dans un même élan (la sonatine jouée par l'enfant, l'odeur étouffante du magnolia). Au *moderato cantabile* qui caractérise l'exécution de la sonatine jouée par l'enfant, et dialectise de surcroît les pôles contrastants du musical, correspond donc le *moderato cantabile* de la prose durassienne, qui travaille la matière fictionnelle densément chargée d'érotisme à l'intérieur d'une langue sciemment épurée.

En outre, la référence musicale injecte au texte une force pulsionnelle symbolique, que la passion non-consommée des protagonistes, vécue verbalement *via* la projection d'un récit d'amour fantasmé, ne parvient pas à extérioriser. La musique est d'autant moins fictionnalisée qu'elle constitue une métaphore privilégiée pour penser la composition du roman, dans la mesure où elle matérialise l'excès passionnel, voire pulsionnel, domestiqué par une syntaxe hautement codifiée. En effet, l'opération de mise à distance à laquelle procèdent Anne et Chauvin confère au texte une pudeur et une retenue, auxquelles répondent, en un effet de miroir, le discours épuré et le découpage en huit chapitres de longueur sensiblement égale⁴³ ; elle évoque en outre, par le revers, la question de l'indicible, fil rouge qui traverse l'évolution des discours sur la musique bien au-delà des foyers du romantisme et du wagnérisme du siècle dernier, et englobe d'un même mouvement l'intensité affective non-formulée de la musique et la violence du

⁴³ Les huit chapitres possèdent environ 15 pages chacun.

sentiment amoureux qui disloque les cadres du langage. Or, si le syntagme « moderato cantabile » est le réceptacle de commentaires aussi abondants à l'occasion des leçons de piano, et circule tour à tour dans le discours de l'enfant, de sa mère et de la professeure Mademoiselle Giraud, c'est plus qu'un effet de polyphonie que semble ainsi mettre en œuvre Duras : l'insistance portée sur la signification de la formule donne non seulement « lieu à l'apparition réitérée de l'expression autour de laquelle se crée un espace métalinguistique⁴⁴ », mais elle souligne l'insolubilité du sens de la musique lorsque récupérée par le langage et épuisée par lui. Intronisée au premier chef du dispositif romanesque, l'expression « moderato cantabile » exauce la tentation de l'indicible.

Le titre du roman possède une double portée, à la fois référentielle et formelle, et correspond ainsi aux deux fonctions distinguées par Genette, thématique et rhématique⁴⁵. D'une part, *moderato cantabile* renvoie à un élément de la diégèse, l'inscription du tempo au-dessus de la partition déchiffrée par l'enfant, dont la valeur plutôt marginale dans la fable se voit paradoxalement contrebalancée par un basculement à l'avant-plan du texte, qu'il vient directement ouvrir :

- Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de ta partition ? demanda la dame.
- Moderato cantabile, dit l'enfant. (MC : 9)

Par association, le syntagme renvoie à l'œuvre réelle de Diabelli, mentionnée quelques pages plus loin⁴⁶, et instaure un cadre sonore qui vient connoter le roman et en actualiser l'imaginaire. L'exemple de la sonatine de Diabelli, compositeur surtout associé au champ éditorial – c'est par ailleurs grâce à lui que Beethoven, suite à une invitation lancée aux compositeurs viennois les plus influents, répond avec ses 33 *Variations sur une valse de Diabelli* (op. 120)⁴⁷ –, ne nous semble pas aussi anecdotique que le contexte didactique de la leçon pourrait le laisser entendre. L'activité d'écriture et d'édition de Diabelli coïncide avec l'époque du *Biedermeier*, période historique à la lumière de laquelle on appréhende le plus souvent sa production : marquée par la montée du conservatisme et l'essor de la petite-bourgeoisie, ce moment de l'histoire autrichienne correspond également à une vie musicale riche, alimentée par le prestige social associé au fait de posséder un piano et d'apprendre aux jeunes filles à en jouer. En ce sens, les occupations

⁴⁴ Midori Ogawa, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002, p. 66.

⁴⁵ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 78-85.

⁴⁶ « L'enfant recommença à jouer la sonatine de Diabelli. » (MC : 16).

⁴⁷ Opus qui a également donné lieu à une expérience littéraire, à mi-chemin entre le commentaire historique et le dialogue littéraire, de Michel Butor en 1971, le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, sur lequel nous ne nous attarderons pas. Nous nous permettons néanmoins de soulever la proximité des références musicales auprès d'écrivains associés, sciemment ou non, à une même communauté intellectuelle ou, à tout le moins, éditoriale.

professionnelles de Diabelli sont tout à fait représentatives du contexte socio-économique dans lequel elles s'inscrivent : comme compositeur prolifique de pièces didactiques, mais également comme éditeur de partitions dont le succès semble d'emblée assuré par les loisirs des jeunes filles de bonnes familles et les sociabilités formées autour du piano. Au regard du capital symbolique dont il est chargé, le nom de Diabelli mobilise un imaginaire dont la portée rejoint l'univers aisé et normé dans lequel évolue la famille Desbaresdes, avec le piano au salon et les leçons de musique imposées à l'enfant, mais renvoie également, par le travail d'édition en raison duquel le compositeur est principalement passé à la postérité, à la dimension livresque de l'objet-partition. Premier point d'ancrage partagé par le roman et la musique, qui nécessitent tous deux un support d'inscription scripturaire pour être actualisés, le dispositif livresque qui matérialise l'œuvre musicale jouit d'une certaine mise en évidence, aux yeux des mélomanes avertis, par la simple allusion au compositeur⁴⁸. Un espace commun se dégage ainsi entre le texte et la musique, espace interstitiel qui invite d'emblée au rapprochement entre le roman et la partition musicale.

D'autre part, et l'emplacement stratégique que le titre occupe permet de le présager, l'intitulé *Moderato cantabile* recouvre une dimension structurelle, *ipso facto* une fonction rhématique, en façonnant l'organisation du texte, en orientant son développement et en accentuant les effets contrastants qu'il déploie. Ainsi formulée au seuil du texte, au moment où celui-ci s'ouvre sur la cellule initiale de la leçon de piano, cette directive d'exécution permet d'infléchir le déploiement du roman en fonction des modalités prescrites, à la manière d'indications d'expressivité qui chapeautent les partitions. Au « moderato cantabile » qui impulse l'interprétation de la sonatine de Diabelli correspond donc, mis en abyme, le « moderato cantabile » qui détermine la configuration du texte et qui procure aux lecteurs des assises interprétatives à partir desquelles appréhender le texte comme une partition. L'analogie est d'ailleurs consolidée par la question formulée antérieurement par la professeure de piano, qui envisage *a priori* la musique dans une perspective verbale : il s'agit pour le garçon de « lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de [la] partition » (MC : 9, nous soulignons), c'est-à-dire l'élément du solfège qui s'éloigne le plus de la notation musicale et du système sémiotique de la musique. L'indication « moderato cantabile », co-occurrence mitoyenne entre le verbal et le musical, aménage une zone de passage au seuil du roman, permettant à la musique d'incorporer le tissu textuel pour en faire surgir la musicalité.

Outre cette fonction que l'on pourrait qualifier de « percolateur d'expression », le titre annonce d'entrée de jeu la suite de motifs déclinés et de doublets antinomiques qui traversent le récit, comme

⁴⁸ Les œuvres didactiques de Diabelli ont bénéficié d'une large diffusion, notamment par l'intermédiaire de l'apprentissage par le conservatoire.

autant de modulations sur les mêmes thèmes : l'amour, la musique et la mort, qui s'enchevêtrent en une trame sonore dont l'épaisseur produit une « caisse de résonance⁴⁹ », voire une chambre d'échos. Cette composition particulière, qui fore une « verticalité du sens⁵⁰ » par l'essaimage des motifs, accentue la densité sonore du langage et contribue, ce faisant, au rapprochement avec le musical. À partir d'un nombre limité de signifiés – la mer, la couleur rouge déclinée sous diverses formes⁵¹, la musique et, plus largement, le registre auditif variablement organisé⁵², la fleur de magnolia, le vocatif « mon amour » –, des nœuds de signification sont générés dans le récit. Il se crée ainsi des foyers de convergence entre la violence du désir et de l'amour, et la régularité, comme la retenue, qui régissent l'existence d'Anne Desbaresdes et la prose de Duras, répétant métaphoriquement la scène initiale de la leçon de piano sur fond de crime passionnel. Repris, modulés, déplacés et renversés, ces motifs tracent les lignes de force qui soudent l'amour, la musique et la mort en une unité sémantique structurante, dont le potentiel générateur de sens permet de l'envisager, dans l'économie du roman, comme un *leitmotiv*. Ce dernier, nous semble-t-il, se forme initialement à partir de l'exclamation « La musique, mon amour... » (MC : 15), seule réponse que la mère est en mesure de fournir à son enfant qui, à la suite de l'interruption de la leçon par le cri funeste de la femme assassinée, s'interroge sur les raisons pour lesquelles il doit apprendre le piano. Cette petite phrase, qui fait écho au « *moderato cantabile* » du titre, constitue en ce sens le noyau générateur du texte, pour reprendre la terminologie de Jean Ricardou⁵³, et annonce les virtualités du récit à venir (le meurtre passionnel au café, l'adultère vécue par procuration, les fragments de la sonatine comme hymne clandestin de leur désir, etc.), qui viendront réactualiser ce même *topos* de l'amour et de la mort enchevêtrés à travers une série de déplacements et de transferts.

Le texte semble d'ailleurs se dérouler à partir d'une cellule inaugurale, sorte d'accord musical plaqué formé du cri, du couchant et de la sonatine, et laisse entendre en sourdine la douleur de la mort,

⁴⁹ Marie-Françoise Berthu-Courtivron, « *Moderato cantabile* : une chorégraphie », *a*, p. 57.

⁵⁰ « Tout texte se tisse son réseau d'images : il arrive que l'on puisse en effet les assembler selon une cohérence, qui est celle du second récit dans le récit. Par-delà l'horizontalité de l'histoire, ce rythme second des images renvoie à la verticalité du sens, au contenu mythique du récit, au discours de l'inconscient. » (Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, *op. cit.*, p. 188.)

⁵¹ Le sang du meurtre passionnel du début, les nuances du ciel crépusculaire, le vin bu au café, le tricot de la Patronne, le bateau qui traverse la mer et celui que promet Anne Desbaresdes à son enfant (« Un bateau rouge à moteur » (MC : 53).

⁵² En ordre, du plus complexe au plus primitif : la sonatine de Diabelli, la radio qu'allume la Patronne du café, la sirène qui annonce la fin du quart de travail à l'usine, le bruit de la mer et le cri de la femme agonisante, dont le surgissement en contrepoint à la leçon de piano agit comme un contraste violent au cœur de l'austère régularité des classes de Mademoiselle Giraud, un sursaut *cantabile* au beau milieu du *moderato*.

⁵³ Voir Jean Ricardou, « Esquisse d'une théorie des générateurs », in Michel Mansuy [dir.], *Positions et oppositions sur le roman contemporain : actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg (avril 1970)*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Actes et colloques », 1971, p. 143-150.

la beauté de la musique, l'innocence enfantine, la passion/pulsion du désir et le passage inaltérable des jours, toujours égal à lui-même : autant de motifs qui matérialisent textuellement et symboliquement la directive d'interprétation *moderato cantabile*. Ce noyau générateur d'écriture pose en concentré les éléments qui se déploieront, seront pour ainsi dire « arpégés » et projeteront des faisceaux de sens, dont les sillons finissent tous par faire signe vers les leçons de piano, *moderato*, et du crime passionnel, *cantabile*. Au regard de cette dynamique expansive du texte, dont la cellule narrative du premier chapitre prend une dimension matricielle, condensant en quelques motifs symboliquement chargés l'entièreté du récit qu'il reviendra aux chapitres suivants de développer, on pourra établir un rapprochement entre la logique organique du texte et la genèse du roman. On sait en effet que la première mouture du roman était en réalité une nouvelle, parue dans *Les lettres nouvelles* de Maurice Nadeau, puis repérée par Alain Robbe-Grillet qui proposa à l'auteur de prolonger le récit pour en obtenir un roman. Le volume succinct du texte original, circonscrit au premier chapitre du roman actuel, permet de supposer une composition par développement à partir d'une cellule thématique, dans la mesure où l'*incipit* de *Moderato* anticipe sous forme condensée les lignes de force du récit à venir.

Il est possible de parler de *leitmotiv* pour cette configuration, compte tenu du potentiel évocateur de ses éléments disséminés dans l'ensemble du texte, qui renvoient systématiquement au schème initial du meurtre passionnel, placé sous le signe de la sonatine de Diabelli, et resserre ainsi le sens et la force expressive du récit. C'est ainsi que la femme, désignée justement par « Mon amour » par celui qui l'a assassinée (MC : 19), apparaît comme ayant « du sang qui coul[e] de sa bouche en minces filets épars et [il y en a] aussi sur le visage de l'homme qui l'[a] embrassée. » (MC : 21) L'image est ensuite reconduite par l'enfant qui bâille face à sa mère – « L'intérieur de sa bouche s'emplit de la dernière lueur du couchant » (MC : 38) – pour revenir une ultime fois sur le visage de Chauvin : « Elle ne cessa plus de regarder sa bouche seule désormais dans la lumière restante du jour. » (MC : 62) La lumière rouge du crépuscule sur la bouche de l'enfant, qui « dévore » Anne dans le « douloureux sourire d'un enfantement sans fin » (MC : 18), et sur celle de l'homme responsable de la mort symbolique de celle-ci, évoque implicitement des éléments de la scène initiale, modulés autrement :

- Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.
- C'est déjà fait, dit Anne Desbaresdes. (MC : 126)

En plus du vin – rouge – que les deux amants sublimés portent à leur bouche, la clausule du chapitre du banquet redouble la scène de crime en présentant Anne « allong[ée] par terre, au pied de son lit » qui « vomit[] là, longuement, la nourriture étrangère que ce soir elle fut forcée de prendre. » (MC : 114) Le

motif permet ainsi de suivre le processus de projection à travers le couple modèle et d'en consolider la compréhension, tant sur le plan de l'intrigue que dans les dimensions affective et *sonore* du texte. Ainsi, celle qui jamais n'a crié⁵⁴ ni dans l'amour ni dans l'agonie, mais qui « une fois [a] dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand [elle a] eu cet enfant » (MC : 44), accomplit l'extase douloureuse de la passion et de la mort enchevêtrées, cette fois-ci en privé et en silence, exécutée en *moderato*. Le cri de mort inaugural se replie donc sur le degré zéro de la parole, comme de la musique par ailleurs, c'est-à-dire le silence : dans l'œuvre de Duras, remarque Pascal Michelucci, le « cri est [...] indissociable du silence et tous deux s'écrivent dans un même souffle⁵⁵. » La musique participe également de ce souffle, à en croire l'auteure elle-même, qui affirme « écri[re] des livres dans une place difficile, entre la musique et le silence⁵⁶. » La triangulation entre le cri (l'expression ultime de la sauvagerie hors-langage et hors-syntaxe), la musique (le degré le plus ordonné et complexe du phénomène sonore, prolongeant toutefois la sauvagerie en la sublimant) et le silence, trois instances pré ou post-verbales qui s'opposent au discours et à la parole, circonscrit un espace acoustique au sein du texte et permet à ce dernier de suggérer l'expression par-delà les impératifs du langage articulé : mise en relief dans la diégèse, l'acoustique aménage un espace de résonance, dans lequel les éléments sonores viennent couvrir la parole ou, à tout le moins, lui faire contrepoint, et invite ainsi à resserrer notre lecture autour d'effets suscités par les images filées et les représentations du son. L'intensité du drame intérieur d'Anne Desbaresdes ne peut s'exprimer par le langage. *A contrario*, et comme par ricochet, elle se traduit par l'insistance des correspondances nouées entre le cri, le sang et le couchant absorbées par le texte, qui tissent en creux un système signifiant, en marge du discours narratif. Cette intériorité bouleversée demeure encadrée par une écriture sobre et réglée, rythmée par huit chapitres de longueur égale et ponctuée par les leçons de piano qui reviennent régulièrement aux chapitres I et V, au diapason des temps forts d'une mesure en quatre temps. *Moderato cantabile...*

⁵⁴ « Jamais vous n'avez crié. Jamais. » (MC : 67)

⁵⁵ Pascal Michelucci, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silences dans *Moderato cantabile* et *La douleur* », *Études françaises*, vol. 39, n° 2 (2003), p. 106.

⁵⁶ Marguerite Duras, Entretien avec Michel Field, *Le Cercle de Minuit*, émission diffusée le 14 octobre 1993 sur France 2 et réalisée par Gilles Daude.

Le travail mélodico-harmonique⁵⁷ de la prose

Le roman multiplie les occurrences de ce type de composition sémantique, lors desquelles les motifs apparaissent par grappes, superposés à la manière d'accords musicaux :

La *sonatine* se faisait sous les mains de l'enfant – celui-ci absent – mais elle se faisait et se refaisait, portée par son indifférente maladresse jusqu'aux confins de sa puissance. À mesure qu'elle *s'échafaudait*, sensiblement la lumière du jour *diminua*. Une monumentale presque île de nuages *incendiés* surgit à l'horizon dont la splendeur fragile et fugace forçait la pensée vers d'autres voies. [...] Le *bruit de la mer* mêlé *aux voix des hommes* qui arrivaient sur le quai *monta* jusqu'à la chambre. (MC : 82, nous soulignons.)

En plus de dessiner une verticalité par la nature des verbes qui prédisent le monde sensible, ce passage agrège la musique, et plus largement le sonore, le crépuscule et le rouge de son ciel « incendié », la rumeur de la mer et celle du café en une même unité sédimentée, qui libère une certaine *couleur*, au sens musical du terme, propre à générer une atmosphère et une résonance particulières, et à structurer, moyennant quelques modulations et substitutions à partir du même « accord », la configuration du sens. Or ce feuilletage ne nous intéresse pas en lui-même, aussi sensoriellement riche soit-il, cependant il donne lieu à une série de reprises, de transformations et de morcellements qui deviennent signifiants dans le jeu de l'écart et du même qu'instaure la reprise. La combinaison fera apparaître le thème de la Sonatine fredonné par l'enfant (MC : 96), par exemple, ou encore siffloté par Chauvin (MC : 109), puis éventuellement, il sera relayé par le bruit de la radio (MC : 93, 126), lequel, conjugué au motif de la mer, confère un grain différent à la superposition des motifs, annonciateur de la séparation du couple⁵⁸. Les modulations à partir d'un camaïeu de rouge, développées plus haut, participent de ce processus d'harmonisation du verbal : elles apportent, par la gradation des nuances, une intensité nouvelle au contexte dans lequel elles apparaissent, un épaissement ou un amincissement de la charge sensorielle et affective des images, qui permettent de rémunérer la pauvreté informative des dialogues, d'affleurer entre les non-dits d'une prose tout à la fois légère et plombée, et de réfracter l'expression du désir et l'éclatement du drame amoureux par le réseau simultanément tramé par les motifs.

Cette composition verticale du sens n'est opérante qu'à la lumière d'une réapparition du procédé dans le temps linéaire de la lecture. Elle sollicite une participation active de la mémoire, doublée d'une

⁵⁷ Nous tenons de nouveau à insister sur le fait qu'il ne saurait y avoir de coïncidence immanente entre les éléments du discours musical et leur transposition textuelle : il s'agit essentiellement d'*effets* similaires que divers indices dans le texte nous permettent d'actualiser et de mesurer à l'aune du jeu de ressemblances et de différences qu'instaure la collision interartielle.

⁵⁸ Il est à noter que le texte n'insiste sur la radio qu'au moment où la patronne du café en modifie le volume, moment qui coïncide avec la fin du quart de travail des employés de la Fonderie.

propriété de rétention et de synthèse, par lesquelles la reconnaissance de ces grappes d'images, peu ou prou modifiées, sera en mesure d'éclairer la scène de la fiction de perspectives complémentaires. La reprise des mêmes groupes de signifiants permet ainsi une amplification sémantique, un surplus d'information qui prend forme dans l'intervalle de temps qui sépare les occurrences précédentes de leur réapparition prochaine et, réciproquement, « modifie qualitativement le passé de celui qui [lit]⁵⁹ » : par exemple, lorsque le texte insiste sur les yeux de l'enfant, qui « [sont] à peu près de la couleur du ciel, ce soir-là » (MC : 74), on découvre une correspondance latente avec Chauvin, dont il est dit vingt pages plus haut « qu'il [est] encore jeune, que le couchant se jou[e] aussi limpide dans ses yeux que dans ceux d'un enfant. » (MC : 52) Ce glissement, qui confère rétroactivement à la description de Chauvin une inflexion de tendresse, projette sur l'enfant une intensité affective dans le présent de la lecture, à condition de garder en mémoire la première exposition de la formule. Il s'ensuit un jeu de dédoublement des temporalités, que l'on pourrait rapprocher des effets des modulations sur la mémoire⁶⁰, qui fore dans la prose une verticalité théoriquement incompatible avec la linéarité du langage mais que la confrontation avec une lecture sensible au travail du texte rend empiriquement possible. Survient également de ce procédé un effritement de la signification dans la mesure où le contenu informatif de ces formules s'estompe au profit de leur retour dans un contexte nouveau, et la manière dont leurs interactions éclairent mutuellement et le motif, et le lieu de sa réapparition.

Cette spécificité du langage musical, que le discours d'ordinaire transforme en redite, échappe chez Duras au devenir-redondance de la répétition verbale, du fait du travail de neutralisation de la référence qu'elle opère dans le langage : la langue durassienne, comme on le verra, introduit une bifurcation dans l'équation signifiant-signifié, donnant ainsi lieu à une expression oblique, au second degré, qui produit de la signifiante dans le choc des tensions avec les attentes linguistiques. Le principe discursif de la variation, qui consiste à exprimer une même idée selon des formules différentes qui se

⁵⁹ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1983, p. 33.

⁶⁰ La modulation construit une temporalité complexe qui permet de modifier le passé à la lumière de la progression harmonique : comme le montre Bernard Sève à partir du célèbre *Prélude en ut majeur* du *Clavier bien tempéré* de J.-S. Bach, l'enchaînement harmonique qui se déroule dans le temps laisse d'abord deviner une modulation par le passage peu usité d'une mesure construite sur la tonique à un premier renversement par l'accord de sixte ; la troisième mesure enchaîne avec un accord de triton, qui « fait rétroactivement entendre l'accord *do-mi-la* comme accord de sixte du second degré de *sol* majeur ; cet accord de triton, dissonant, se résout tout à fait régulièrement à la quatrième mesure par un accord de sixte, *si-ré-sol*, premier renversement de l'accord parfait de tonique de *sol* majeur. Lors d'une deuxième ou troisième écoute, c'est sans doute d'emblée que l'accord *do-mi-la* de la deuxième mesure paraîtra tendre vers la tonalité de *sol* majeur (et sera donc entendu comme accord de sixte du second degré de *sol*), la réécoute permettant d'anticiper les effets rétroactifs. » (Bernard Sève, *L'altération musicale, ou Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 290-291.)

subsument toutes sous un même contenu abstrait, ne correspond pas à la reprise telle qu'elle travaille *Moderato*. Les motifs participent de l'érosion de la linéarité nominale entre le mot et la chose, et finissent par ne plus renvoyer à l'idée fixe et transcendante des signifiés. La répétition œuvre ainsi à construire une signifiante dans la durée, non parce qu'elle martèle la même information, mais par les systèmes d'associations internes qu'elle met en place, l'écart différentiel qui résulte de leur réapparition et l'éclairage supplémentaire qu'apporte aux motifs chacune de leurs réexpositions. De la sorte, le sens déroge à la sémiose référentielle pour s'articuler selon des modalités temporelles et associatives qui s'apparentent, toutes réserves gardées, au discours musical. Retracer le parcours évolutif d'un motif dans le roman au fil de ses enchaînements nous permettra, pour l'heure, d'y voir plus clair.

Moderato cantabile accorde une importance considérable aux dialogues qu'établissent, à bâtons rompus, Anne et Chauvin dans leur tentative d'élucider les motifs à l'origine du crime inaugural : la place occupée par cet étrange interrogatoire, dont la réitération occupe cinq des huit chapitres, fait *a priori* l'effet d'une contradiction poétique entre la composition du roman et les stratégies qu'il met en place pour signifier hors du discours, dans les périphéries du langage. Il apparaît pourtant assez rapidement que les paroles échangées ne valent en réalité que pour assurer un canal de communication ; la teneur des propos et la banalité des informations entretiennent le dialogue plus qu'elles n'éclairent le meurtre ou l'intériorité des personnages, et ne suffisent à l'évidence pas pour expliquer la disproportion des réactions affectives ou somatiques qui découlent des propositions émises. C'est ainsi que les occurrences de la fleur du magnolia, qui instaurent une cyclicité dans le dialogue à partir d'un souvenir de Chauvin, qui se rappelle la fleur dont Anne ornait son corsage lors d'un banquet donné l'année d'avant par M. Desbaresdes pour ses employés (dont Chauvin faisait partie), estompent graduellement la dénotation référentielle, végétale, pour s'imprégner de l'érotisme dont l'investit Chauvin et, par extension, condenser en un signifiant à première vue trivial toute l'épaisseur de leur passion.

Surgissant au détour d'une observation *a priori* anecdotique, le motif du magnolia apparaît d'abord dans la représentation que se fait Chauvin du terrain de la maison Desbaresdes : « [l]e magnolia, à l'angle gauche de la grille, est en fleurs » (MC : 44). Apparemment inoffensif, le parfum floral acquiert rapidement une intensité étouffante dans l'expérience qu'en fait Anne : « Oui, il y en a tellement à cette époque-ci de l'année qu'on peut en rêver et en être malade tout le jour qui suit. On ferme sa fenêtre, c'est à n'y pas tenir. » (*ibid.*) Et plus loin : « L'odeur des magnolias est si forte, si vous saviez. » (MC : 45) L'exubérance de l'odeur du magnolia, devenue intolérable, suggère déjà la connotation érotique de la fleur, devenu l'agent focalisateur de *libido*. Or c'est surtout par la prédilection de Chauvin à toujours

superposer, dans ses fantasmagories, la tige du magnolia contre le buste de son interlocutrice qui confirme cette interprétation : « Au-dessus de vos seins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia. Je m'appelle Chauvin. » (MC : 62) L'irruption du prénom, comme un sceau de possession apposé contre le corps d'Anne, rétrécit symboliquement la distance entre les peaux, comme si ce magnolia fantasmatique, condamné à la fiction ou à l'inaccessibilité (lors du dîner, Anne portera la fleur tandis que Chauvin, exclu du banquet par sa condition inférieure, l'observera à distance), devenait le lieu où les écarts s'estompent pour n'assouvir qu'en pensée le désir. Ou encore :

Entre vos seins nus sous votre robe, il y a cette fleur de magnolia. [...] Quand vous vous penchez, cette fleur frôle le contour extérieur de vos seins. [...] C'est une fleur énorme, vous l'avez choisie au hasard, trop grande pour vous. Ses pétales sont encore durs, elle a justement atteint la nuit dernière sa pleine floraison. (MC : 88)

La teneur lexicale de cet extrait, hautement sensuelle, contourne l'aveu explicite pour codifier, par le biais du symbole, le désir qu'éprouve Chauvin pour Anne. L'intensité du parfum et la friabilité de la fleur renvoient du même coup à la brièveté de la passion physique entre les protagonistes jusqu'à devenir un lien secret entre eux. À l'issue de leur septième rendez-vous, un banquet a lieu chez les Desbaresdes où Anne arrive en retard et passablement ivre, avec comme seule parure une fleur de magnolia fixée à son corsage ; intuitivement, elle sait que Chauvin l'observera depuis la rue : « Le fleurissement des magnolias sera ce soir achevé. Sauf celui-ci, qu'elle cueillit ce soir en revenant du port. Le temps fuit, égal à lui-même, sur ce fleurissement oublié. » (MC : 104) Ce pénultième chapitre, d'une intensité maximale, se construit dans une alternance très serrée entre la focalisation sur Anne, étrangère au milieu de sa propre société, et celle sur Chauvin, qui flâne aux abords de la propriété, grisé par le vin bu l'après-midi, un désir envahissant et l'odeur des magnolias en fleurs. Symboliquement, à travers le charroi d'une même odeur puissante et le flétrissement précoce de la fleur arrachée, la passion se consomme : « L'encens des magnolias arrive toujours sur lui, au gré du vent, et le surprend et le harcèle autant que celui d'une seule fleur. » (MC : 106) Le passage reprend les deux subjectivités – les deux voix – par intermittence, leur prête les mêmes obsessions, dans un traitement rapproché qui insiste sur la concordance temporelle des désirs et brouille la distance spatiale qui les dissocie : « [s]ur les paupières fermées de l'homme, rien ne se pose que le vent et, par vagues impalpables, l'odeur du magnolia, suivant les fluctuations de ce vent » ; pendant ce temps, « [e]lle soulève une nouvelle fois sa main à la hauteur de la fleur qui se fane entre ses seins et dont l'odeur franchit le parc et va jusqu'à la mer. » (MC : 110) Dehors, l'homme « a encore prononcé un nom. [...] Les formes vides des magnolias caressent les yeux de l'homme seul. Anne Desbaresdes prend une nouvelle fois son verre qu'on vient de remplir et boit. [...] Ses seins si lourds de

chaque côté de cette fleur si lourde se ressentent de sa maigreur nouvelle et lui font mal. » (MC : III)
Enfin, l'homme éventuellement s'éloigne, « revien[t] malgré lui sur ses pas. Il retrouve les magnolias [...] Elle, le sait encore. Le magnolia entre ses seins se fane tout à fait. Il a parcouru l'été en une heure de temps. » (MC : II3) Profitant de la dispersion des invités après le repas, Anne montera à l'étage, gagnera « la baie du grand couloir de sa vie. L'homme l'aura déjà déserté. Elle ira dans la chambre de son enfant, s'allongera par terre au pied de son lit, sans égard pour ce magnolia qu'elle écrasera entre ses seins, il n'en restera rien. » (MC : II4)

À suivre les incursions du motif à travers différents passages, non seulement constatons-nous une désémantisation du mot en faveur d'une polysémie et d'une variance du sens, mais ce sens nouveau, implicite, mouvant, dépend du contexte ambiant et des données antérieures qui l'informent. Délesté de sa seule valeur végétale, qui se suspend momentanément pour laisser libre-cours au jeu associatif, le magnolia s'imprègne de l'environnement sensible auquel il prend part. C'est le travail temporel et la mémoire du lecteur qui étoffent cette épaisseur sémantique nouvelle, dans la contingence et la ductilité des apparitions successives du motif. Dans leur récursivité textuelle, les modulations autour du magnolia donnent lieu à une pluralisation du signifiant qui extériorise le désir sans le nommer, qui le met en forme sans le formuler. Il nous semble que nous nous trouvons ici devant ce que Julia Kristeva appelle un texte « *musiqué* », c'est-à-dire le recours à la musique comme procès de « l'unicité du signifié et la monovalence de la métalangue ou de toute pratique de langage en tant que simplement dénotative. Cette référence signifie également le franchissement de la linéarité de la chaîne de communication, et l'ouverture – à travers la ligne – d'une constellation de signifiants : d'une sériation du signifiant où le sens ultime est suspendu (non pas éliminé) au nom de l'opération⁶¹ ». En outre, ce travail de détissage des liens sémiotiques au miroir de la musique s'accompagnerait, toujours selon Kristeva, d'une « expérience sensori-motrice⁶² » dans le langage, à la fois fabrique de signifiante et ouverture à une pluralité de modalités de saisir et de sentir (sensible, affectif ou pulsionnel). Cette incorporation du pulsionnel dans l'économie musicale opérée par Kristeva, si elle risque de pervertir l'interprétation d'une œuvre comme *Les faux-monnayeurs* d'André Gide, ne nous paraît pas incompatible avec la conception ontologique, quasi mythique qu'entretient Duras à l'endroit de la musique, qu'elle considère comme « la plus haute instance [...] de la pensée à son stade non formulé, à son stade presque millénaire, archaïque,

⁶¹ Julia Kristeva, « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du “Neveu de Rameau” », in Michèle Duchet et Michèle Jaley [dir.], *Langues et langages de Leibniz à L'Encyclopédie*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1977, p. 188

⁶² *Ibid.*, p. 187.

[...] pas dégagée encore du magma de la sensibilité⁶³. » Le musical, qui pénètre le récit *a priori* par l'intermédiaire du titre, intègre la scène de la fiction et rejoint la langue, qu'il travaille de l'intérieur de manière à en reconfigurer la production du sens. Au regard de cette circulation du musical, il nous reste, en dernier lieu, à mettre à l'épreuve l'hypothèse d'un infléchissement structurel du roman à l'aune d'une éventuelle osmose de la musique et de l'armature du texte.

Y a-t-il une sonatine dans ce texte ?

Enhardie par des seuils qui programment une lecture attentive aux inflexions musicales du roman, l'hypothèse d'une charpente musicale dont la Sonatine de Diabelli serait l'*analogon* apparaît séduisante, à tout le moins assez pour que nous la mettions à l'épreuve et en explorions les possibles interprétatifs à la lumière de nos observations précédentes. Le rapprochement entre *Moderato cantabile* et la *Sonatine* de Diabelli (op. 168) a certes déjà été esquissé dans un article de Judith Kauffmann paru en 1982⁶⁴, mais la démonstration nous paraît assez peu satisfaisante : en se contentant de dégager de la trame narrative deux « thèmes » contrastants et de scinder le roman en trois « mouvements », l'analyse de Kauffmann porte certes en lumière quelques éléments poétiques significatifs, mais n'exploite pas suffisamment les implications herméneutiques d'une telle transposition, de sorte que le patron compositionnel de la sonate finit par s'apparenter, à suivre l'argumentaire de l'article, à une simple écriture sous contraintes, dégagée de tout substrat affectif ou esthétique – constat que dément l'imaginaire musical durassien, dont la charge émotionnelle et existentielle n'a rien de commun avec le patient exercice de transcription, comme nous aurons l'occasion de le montrer ultérieurement. Envisager le modèle de la forme-sonate en tant que l'aboutissement d'une démarche critique nous semble d'ailleurs bien moins fécond que de réhabiliter la présence musicale pressentie comme une étape intermédiaire dans la réflexion, comme un outil conceptuel à réinscrire dans un programme esthétique plus large, lui-même façonné par une sensibilité, une vision du monde et un imaginaire propres à l'auteure. De ces configurations nous cherchons plutôt, *in fine*, à actualiser des oscillations, des dynamismes, des tensions signifiantes entre la matière verbale et le canon musical, par lesquelles s'éprouvent un langage, une sensibilité, un imaginaire, qui participent

⁶³ Marguerite Duras, dans un entretien radiophonique avec Marianne Alphant, « Le bon plaisir de Marguerite Duras » sur France Culture, diffusé le 20 octobre 1984. (Extrait disponible sur <https://www.francemusique.fr/emissions/les-greniers-de-la-memoire/le-rythme-des-mots-marguerite-duras-6790>. [Page consultée le 13 septembre 2019.]

⁶⁴ Judith Kauffmann, « Musique et matière romanesque dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras », *Études littéraires*, vol. 15, n° 1 (avril 1982), p. 97-112. À notre connaissance, il s'agit de la seule contribution qui prenne au pied de la lettre la forme-sonate comme matrice d'analyse, Midori Ogawa ne faisant qu'en reprendre les grandes lignes dans le chapitre qu'elle consacre à *Moderato* (« *Moderato cantabile* et la puissance métaphorique de la musique », *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, op. cit., p. 43-71.)

autant, et peut-être même davantage, à la fabrique textuelle du musical qu'une approche exclusivement formaliste. Nous reviendrons périodiquement sur ces enjeux : pour l'heure, il convient de poser quelques éléments de définition propédeutiques à notre examen, et de rappeler les grandes lignes qui orientent l'horizon de compréhension d'une forme-sonate⁶⁵.

La forme-sonate s'articule à partir d'une structure tripartite : une exposition, qui, dans sa forme habituelle, fait entendre deux thèmes (l'un *principal*, joué à la tonique, et le second, *secondaire*, plus lyrique et chantant, habituellement énoncé à la dominante), un développement, où les deux thèmes sont travaillés, modulés, déconstruits et combinés jusqu'au retour à la tonique qui signale la transition vers la finale ; enfin s'ensuit la réexposition des thèmes dans leur tonalité initiale, auxquels s'ajoute généralement un thème conclusif pour embrayer plus aisément vers la *coda*, qui signale la fin du morceau⁶⁶. À partir d'un canevas plus ou moins similaire, Kauffmann cherche à assimiler le déroulement du roman à l'ossature théorique de la forme-sonate⁶⁷ : elle désigne le thème A par « la musique, *longuement* évoquée par une leçon de piano » et le thème B par celui de l'amour-passion, qui « intervient comme en contrepoint du thème initial, sous la forme d'un cri humain⁶⁸ ». En plus de la banalité de l'association, à laquelle Midori Ogawa objecte d'ailleurs que cette structure binaire en contrepoids « se trouve déjà impliquée dans les œuvres antérieures à *Moderato Cantabile*⁶⁹ », l'auteur de l'article fait l'impasse sur la disparité fondamentale entre l'acception de *thème* en littérature, que l'on peut définir comme unité de contenu général (l'amour, la mort, la guerre) rarement énoncée explicitement mais construite « à partir d'éléments discontinus du texte⁷⁰ », et son homonyme musical, qui s'apparenterait à une « cellule initiale, le germe, le point de départ de l'œuvre, ce dont elle procède⁷¹ », qui donne lieu à toutes sortes de manipulations (transposition, imitation, fragmentation, etc.) et qui n'existe qu'à

⁶⁵ Selon les conventions qui ont été fixées au XVIII^e siècle et perfectionné par Haydn, Mozart et Beethoven, on désigne par forme-sonate le premier mouvement (sur quatre le plus souvent) d'une sonate ou d'une symphonie, et non l'entièreté des mouvements.

⁶⁶ Nous paraphrasons et synthétisons en grande partie la définition élémentaire proposée par Charles Rosen au seuil de son ouvrage *Sonata Forms*, New York / London, W. W. Norton & Company, 1988, p. 1-2.

⁶⁷ Une autre objection que l'on pourrait apporter au regard de ce type d'analyse réside dans le fait que la réussite d'une œuvre écrite selon les normes de la forme-sonate ou du rondo se mesure moins au coefficient de conformité avec la matrice structurelle normative que la réinvention dynamique de la forme en altérant, sans les dissoudre, ses grands principes. Comme le résume Bernard Sève, l'expérience de l'écoute d'une pièce qui correspond à une forme ou à une autre « nous apprend que la forme musicale est du côté du mouvement et non pas du concept. » (Bernard Sève, *L'altération musicale*, op. cit., p. 229.)

⁶⁸ Judith Kauffmann, « Musique et matière romanesque dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras », art. cit., p. 97.

⁶⁹ Midori Ogawa, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, op. cit., p. 63.

⁷⁰ Françoise Escal, *Contrepoints*, op. cit., p. 17.

⁷¹ *Ibid.*, p. 33.

l'intérieur de l'œuvre. Admettons que nous tenons tout de même à poursuivre dans le « mythe de l'identité, de l'un voulant se faire le même que l'autre⁷² » que camoufle selon Jean-Louis Pautrot la démarche formelle analogique, et que nous passons outre sur cette inadéquation entre le thème littéraire et son correspondant musical, il n'en demeure pas moins d'une part que repérer dans un texte deux thèmes qui s'opposent peut rapidement conduire à chapeauter la totalité du corpus littéraire sous un paradigme musical, et d'autre part, que la détermination de ces thèmes repose essentiellement sur le jugement du critique. Kauffmann assimile le thème principal à la musique et le thème secondaire à l'amour-passion : conformément au roman, cette association est opérante, mais pose problème au regard des conventions tonales qui régissent la forme sonate, dans laquelle le thème secondaire tient lieu de point de transition vers la section de développement. Il faut également souligner que les manipulations thématiques dans cette partie centrale favorisent le développement du thème principal au détriment du thème secondaire, alors que le roman se centre surtout sur l'évolution et l'amplification de la passion, aux dépens de la présence musicale qui revient alors par intermittence, comme un timide contrepoint. Ces deux thèmes respectent en revanche la « dissonance à grande-échelle⁷³ » systématisée par la forme-sonate, et particulièrement dans le premier chapitre, que Kauffmann identifie comme l'exposition, lors duquel le cri de la femme assassinée interrompt la régularité des leçons de piano du garçon et des frictions routinières entre ce dernier et sa professeure, et préfigure l'avènement d'un *dissensus* au sein de la vie rangée d'Anne Desbaresdes. En ce qui concerne le premier chapitre comme une « esquisse » où le roman annonce en condensé les virtualités du récit, nous n'avons rien à redire. L'article enchaîne sur le développement, « un récit inlassablement ressassé, fait de *répétitions* et de *digressions* » et dans lequel le thème de l'amour passion « est amplifié au détriment du motif musical concentré dans la seconde leçon de piano⁷⁴ ». Kauffmann propose alors une piste assez intéressante, qui croise certaines observations que nous avons soulevées plus haut, en soutenant que « le couple-modèle entr'aperçu dans l'ouverture constitue le *leitmotiv*, ultérieurement amplifié dans les trois-quarts du roman⁷⁵ » et dont découlent les variations par lesquelles Anne et Chauvin forment une cohérence autour de l'événement. À nouveau, il convient d'apporter quelques nuances à ces propositions : la présence d'un *leitmotiv* en pleine forme-sonate peut laisser dubitatif, mais ce que Kauffmann semble discerner dans la substitution métadiscursive

⁷² Jean-Louis Pautrot, *La musique oubliée* : La Nausée, L'écume des jours, À la Recherche du temps perdu, Moderato cantabile, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1994, p. 15.

⁷³ Charles Rosen, *Sonata Forms, op cit.*, p. 229. Nous traduisons.

⁷⁴ Judith Kauffmann, « Musique et matière romanesque dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras », art. cit., p. 100-101

⁷⁵ *Ibid.*, p. 102.

d'Anne et Chauvin au couple archétypal relèverait, croyons-nous, moins du *leitmotiv* que d'une reprise du thème sous la forme d'un contrepoint imitatif (qui opèrerait toutefois sur l'axe de la succession, et non de la simultanéité). Les passages travaillés en verticalité, dans une superposition de motifs qui permet de jouer sur la texture du sens, pourraient s'imbriquer dans la configuration déployée par Kauffmann, et participer d'une mise en texte des procédés de développement dont se servent les compositeurs (la fragmentation, l'augmentation et la diminution, ou encore le renversement pourraient, sous toutes réserves, être convoqués.) Le chapitre du banquet (VII), qui constitue l'apex tensionnel dans l'économie du roman, s'arrime pourtant difficilement à la forme-sonate dans la lecture que propose Kauffmann : si l'auteure annonce qu'il s'agit là d'une « variation, baroque peut-être, sur les thèmes donnés⁷⁶ », l'analyse s'éloigne considérablement de l'hypothèse musicale au profit d'un commentaire axé sur la trajectoire initiatique de l'héroïne. De même, sa lecture de la scène finale perd de vue le canon compositionnel, qui ne revient que de façon ponctuelle (et assez factice) dans l'oblitération du thème musical « par de "l'anti-musique", le bruit d'une radio tonitruante⁷⁷ ». De ce qui s'annonçait comme des « correspondances architecturales [...] si manifestes qu'[il y a] quelque peine à n'y voir que l'effet du hasard⁷⁸ » ne restent, à l'issue de cette démonstration, que quelques similitudes somme toute assez banales, qui reformulent une fable que le lecteur connaît vraisemblablement déjà en des termes musicaux.

Si nous avons insisté sur l'interprétation de Kauffmann, c'est qu'elle exemplifie quelques-unes des principales difficultés de l'approche formelle tout en nous permettant d'en questionner la portée critique. En premier lieu, l'imprécision avec laquelle l'auteure manipule les notions détermine à elle seule une large part du problème méthodologique d'une telle étude : en plus de gommer la disparité essentielle entre le vocabulaire musical et ses équivalents linguistiques, l'article démontre une connaissance plutôt approximative de la forme-sonate et, *a fortiori*, de la sonatine dont il est en réalité question dans le roman. Ce dernier élément paraît, à lui seul, invalider la démonstration de Kauffmann dans la mesure où le sous-genre de la sonatine, s'il découle de la forme-sonate dont il propose une version abrégée plus propice à l'apprentissage du piano, renégocie les proportions entre les trois parties en réduisant le développement souvent *a minima*⁷⁹ ; or dans *Moderato cantabile*, les chapitres qui lui correspondent occupent la quasi-

⁷⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁹ À tout le moins pour la sonatine telle qu'on l'envisage à l'époque classique et pendant les premières années du romantisme, car la forme sera réinvestie au tournant des XIX^e et XX^e siècles à des fins d'opposer aux sonates postromantique et cyclique de la fin du XIX^e siècle la brièveté de la forme et le dépouillement de la texture sans

totalité du roman et, même si la Sonatine de Diabelli ménage une certaine importance aux modulations au centre de la partition (mes. 13-24 – voir fig. I), le court passage en sol mineur et les dissonances transitoires qui troublent pour un moment l'oreille ne connotent en rien l'emmagasinement de la tension qui opère en parallèle sur la scène de la fiction. Tout se passe comme si les correspondances étaient à découvrir ailleurs que dans l'analogie formelle ou dans l'association terme à terme entre des cellules mélodiques d'un morceau pédagogique et les thèmes d'un roman dont l'écriture n'est simple qu'en apparence. La Sonatine, dont le principal intérêt musical réside dans sa valeur didactique, viendrait plutôt étayer, en tant que métaphore conceptuelle, et dès lors moins comme une finalité de l'écriture, la leçon ontologique à laquelle se soumet Anne dans sa trajectoire vers la transgression et, partant, la rencontre avec sa corporéité désirante⁸⁰ : « Les gammes, je ne les ai jamais sues, comment faire autrement ? » (MC : 84)

La forme musicale fournit donc un cadre de référence, un horizon esthétique plutôt qu'un canevas compositionnel précis à l'aune duquel penser une écriture de l'intensité et du drame intérieur, une écriture épidermique, pétrie de violence archaïque, mais tenue en bride par un rythme régulier et un souffle retenu – une écriture qui lui permettrait de « hurler sans bruit⁸¹ », pour reprendre une formule souvent citée. Qu'il s'agisse du cadre formel de la petite sonatine ou de la sonorité tout en légèreté pourtant reçue par Anne comme une décharge excessive – « Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir » (MC : 80) –, la musique fonctionne tant comme une mise en abyme de la trajectoire intérieure du personnage que comme un idéal stylistique de violence disciplinée à l'ombre duquel penser l'écriture.

renoncer aux difficultés techniques. On pensera entre autres à la *Sonatine* pour piano de Maurice Ravel (1905), à celles de Kœchlin pour piano (1915-1916 ; 1923-1924) et pour orgue (1929), ou encore, plus récemment, à la *Sonatine* pour flûte et piano de Pierre Boulez (1946), qui ne sauraient convenir à un apprenti pianiste.

⁸⁰ Nous développerons cette question au chapitre 3.

⁸¹ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 28.

Figure 1 : Anton Diabelli, *Sonatine en fa majeur, opus 168 n° 1*, mm. 10-22

La périodicité qui régit la progression du roman, avec ses huit chapitres de longueur égale et sa construction symétrique consolidée par les deux leçons de piano qui scandent, aux chapitres I et V, les temps forts d'une composition en mesure – « Un, deux, trois, quatre, comptait Mademoiselle Giraud » (MC : 82) –, témoigne *a priori* de cette entreprise de domestication d'une énergie pulsionnelle par la mise en œuvre d'une charpente classique, bien proportionnée. Qui dit sobriété, cependant, ne dit pas forcément pureté : des maladresses stylistiques volontaires estampillent le texte de manière à inquiéter l'équilibre de la forme que semble redoubler, en filigrane, l'obéissance diégétique à la règle des trois unités (rompue qu'au chapitre VII). Ces tensions ponctuelles se retrouvent également au niveau le plus minimal, celui de la phrase, et alimente la consécution des dissonances d'infléchissements ponctuels, comme si la violence cherchait à prendre le pas sur la retenue. En auscultant de plus près cette écriture sobre et syntaxiquement minimale, on s'aperçoit qu'elle est traversée par des anacoluthes, des aposiopèses, des images dérangementes⁸², des écarts syntaxiques et des éclats agrammaticaux – « Modéré et chantant, dit l'enfant

⁸² On convoquera en guise d'unique illustration cet aveu *ex abrupto* d'Anne Desbaresdes, pressée par son interlocuteur à parler, à inventer la suite de leur dialogue : « Ce qu'il faudrait, c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en

totalemment en allé où ? » (MC : 13) ; « Voyez comme c'est tard. » (MC : 50) –, voire des phrases à l'évidence incorrectes : « Le lendemain, alors que toutes les usines fumaient encore à l'autre bout de la ville, à l'heure déjà dépassée où chaque vendredi ils allaient dans ce quartier. » (MC : 25) Ces entorses ponctuelles aux règles du bien-écrire transposent dans la langue, croirait-on, l'omission récurrente par l'enfant de l'armature de la sonatine et les légères dissonances qui résultent de cette bécarrisation erronée : « Si bémol à la clef, dit la dame très haut, tu l'oublies trop souvent. » (MC : 16) Ce parallélisme ne nous semble pas anodin : l'enfant indocile exprime sa révolte intime par une omission obstinée des notions élémentaires de solfège, auxquelles il n'oppose plus la même résistance lorsqu'il peut chanter à son aise, « sauta[nt] par-dessus des cordages en chantant la sonatine de Diabelli » (MC : 86), d'une manière somme toute assez similaire à la sous-écriture durassienne, qui dévie constamment vers « l'en-deçà du bien parler » pour que s'exprime, dans l'écart ainsi creusé dans la phrase, « l'informe, l'excès et le silence, dans sa forme même⁸³. »

Tout se passe donc comme si l'action du musical venait dessiner les contours d'un substrat pulsionnel, obéissant à une logique extralinguistique annoncé d'ailleurs par le choix titulaire. Le sceau apposé à l'orée du texte, qui en nuance la lecture *moderato cantabile*, nous permet de cerner, à travers une série d'inter-références, la structure binaire et la dynamique contrastante du récit, et de repérer les morceaux de la mosaïque sémantique éclatée en suivant les chemins ouverts par la métaphore musicale. La modération et la passion articulent la tension au cœur du texte, tension que la musique porte en elle et qui fonde ses dynamiques les plus expressives, et qui contamine l'écriture en y forant subrepticement des béances qui signalent l'indicible. Le code herméneutique mobilisé par le titre, dont dérive tout un système d'oppositions, d'associations et de tropes façonnés à partir du couple musique/amour-passion, nous permet ainsi de proposer une lecture à la lumière du « *moderato cantabile* », d'activer la prolifération du sens et d'être attentive à sa circulation à l'échelle du texte comme le long des nappes souterraines qu'il creuse en deçà de l'intrigue.

irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais. » (MC : 64) L'absence de ponctuation, la violence des images et l'inflexion sonore des cris qui heurtent détonnent dans la rengaine des heures, régulièrement ponctuées par le bruit de la mer, la radio de la Patronne du café et la sirène de l'usine.

⁸³ Pascal Michelucci, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silences dans *Moderato cantabile* et *La douleur* », art. cit., p. 104.

Quelque chose de cassé dans la passacaille

Les indices d'une présence musicale sont cependant plus complexes dans *Passacaille*, roman sans fable s'il en est un, qui confronte d'emblée le rapport de conformité sémantique entre un titre et l'œuvre qu'il désigne. La musique n'imprègne le roman ni par une présence thématique, ni par une porosité symbolique au moyen d'un imaginaire musical baroque ; elle n'affleure qu'à la mention, brève et anecdotique, d'une passacaille⁸⁴ insérée au détour d'une analogie : « À tâcher de saisir ce murmure entre deux hoquets il s'était d'abord aiguisé l'ouïe tant que jeunesse durait puis la courbe dépassée la perdait progressivement pour aboutir peu avant l'époque dite à la surdité compacte, aux grésillements internes, aux vertiges et aux céphalées mais sa volonté aidant, tel un musicien de bazar, reconstituait une manière de passacaille. » (P : 35-36) Et pour autant que l'on s'efforce de sonder cette comparaison en fonction de son emplacement dans le récit, de broder une constellation sémantique autour de celle-ci, il appert rapidement que le filon thématique s'obstrue de lui-même. Il convient donc d'envisager *Passacaille* du côté des intitulés strictement rhématiques, ce qui soulève tout de même un problème quant aux limites génériques. Dans son partage élémentaire, pourtant opératoire, de la titrologie littéraire, Genette désigne par *rhématiques* les titres qui « réfèrent à l'œuvre elle-même, la mention de sa forme ou de son appartenance générique⁸⁵ ». Cette prémisse, lorsque mise en pratique dans *Passacaille*, arrive difficilement à infléchir l'horizon d'attente en fonction du programme prévu par le titre. D'une part, l'indication générique « roman » figure explicitement sur la première de couverture, choix éditorial qui vient désamorcer, par un effet de sous-titrage (consenti par l'auteur ou non), l'illusion rhématique initiale, et mettre en doute l'adéquation musicale suggérée par le titre ; mais d'autre part, ce sceau d'appartenance demeure fondamentalement performatif, dans la mesure où la complexité sonore de la passacaille ne saurait adhérer au discours littéraire, lui-même inapte à produire une réelle simultanéité des voix et, *de facto*, à rendre sensible l'architecture auditive d'une passacaille. Il résulte de ce dispositif générique une tension interprétative, qu'exacerbent d'un même souffle le contenu si peu romanesque du récit, qui fait éclater l'enchaînement narratif au profit d'un ressassement des mêmes motifs, et l'absence, thématique comme phénoménale, d'une passacaille musicale.

⁸⁴ Forme d'écriture musicale à variations répandue à l'époque baroque, la passacaille repose sur le principe de la basse obstinée (*basso ostinato*), qui énonce dans les mesures introductives un thème qui sera ensuite repris et développé librement par les voix de tête tandis que la basse répète inlassablement les quelques notes de la cellule thématique, assurant ainsi la stabilité harmonique de l'ensemble. Nous reviendrons plus substantiellement sur le genre musical un peu plus loin dans le chapitre.

⁸⁵ Gérard Genette, *Seuils, op cit.*, p. 75.

L'œuvre pingetienne ne peut, par conséquent, reproduire la passacaille *stricto sensu* ni recréer, au terme d'une application rigoureuse de ses règles d'écriture, une transcription *verbale* de celle-ci. Pourtant, comme le remarque Frédérique Arroyas, « l'évocation d'une forme musicale est elle aussi une désignation générique dans la mesure où le lecteur cherchera à retrouver les paramètres qui définissent ce genre musical⁸⁶. » Aussi doublement déceptif qu'il puisse ainsi paraître, le paratexte nous contraint ainsi à envisager le roman à l'horizon de cette forme musicale, comme un point de repère à partir duquel évaluer la composition textuelle de façon à « reconstitu[er] une *manière* de passacaille. » (P : 36, nous soulignons) Cette assimilation du travail de la mémoire et de l'écriture à la pratique musicale, aussi triviale soit-elle, s'impose ainsi comme la clé de voûte du texte, qui, d'un même mouvement, énonce son programme poétique et désigne un espace métaphorique où penser les rapports entre roman et musique. Au regard du titre de l'œuvre, cette comparaison isolée dans un texte qui fonde pourtant son développement sur la reprise du même matériau discursif revêt une valeur heuristique particulièrement féconde et renvoie aussitôt au fonctionnement structurel du texte, par un procédé réflexif que l'on retrouve également, dans une toute autre mesure, chez André Gide, lequel fait dire à son personnage d'Édouard des *Faux-monnayeurs* qu'il « voudrai[t] faire [...] quelque chose qui serait comme l'*Art de la fugue* » (FM : 187). Lorsque le narrateur de *Passacaille* (que l'on associera éventuellement au maître) compare son travail d'écriture, fondé sur la « notation en marge » (P : 18, 42, 97, 118), la mise en commun de bribes⁸⁷ et la hantise d'une « phrase [...] pour nous en passer de la nature, une phrase qui retienne tout ensemble » (P : 117), à la reconstitution d'une passacaille, il convient de voir là une analogie métatextuelle qui exemplifie les stratégies poétiques mises en place par Pinget, mais également les modes de perception et d'assimilation du texte par les lecteurs, à leur tour invités à reconstituer les fragments narratifs sur le modèle de la passacaille. Comme nous l'avons d'ores et déjà constaté chez Duras, la musique s'ancre en premier lieu dans un contexte verbal, mais chez Pinget, elle transite par l'intermédiaire du comparatif pour acquérir, par la mise en abyme d'une écriture à restituer comme une passacaille, une consistance textuelle : s'engageant ainsi dans le texte par le second degré, la passacaille se manifeste, quasi *in praesentia*, dans les principes qui régissent l'expansion et l'organisation du récit. La passacaille présagée par le titre, considérée à travers le prisme de l'écriture – et vice-versa –, suggère

⁸⁶ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2001, p. 102.

⁸⁷ « Que faire de ces bribes ? » (P : 39, 45, 83)

ainsi une zone de transition verbale où s'incorpore la musique et énonce ainsi, par la métaphore croisée, un roman placé sous le signe du musical.

Ce constat rejoint par ailleurs plusieurs remarques de Pinget lui-même, qui précise avoir eu recours à « la merveilleuse technique contrapunctique de la grande Passacaille de J.-S. Bach, un disque [qu'il] n'avai[t] cessé d'écouter à l'époque où il écrivai[t]⁸⁸ », pour intituler son roman. Si l'auteur ne s'éternise guère sur cette source d'influence, il n'en demeure pas moins que cette affinité musicale proclamée croise la pratique scripturaire qu'il défend et qu'il affirme avoir entièrement consacrée à « la recherche d'un ton⁸⁹. » On relèvera pour preuve la récurrence de difficultés sensorielles, surtout auditives⁹⁰, qui émaillent *Passacaille*, passages qui accentuent l'épaisseur acoustique du texte et consolident son inscription sous le signe du musical. En revanche, les motifs de la surdité et de la défaillance de l'ouïe rendent également sensible l'absence de musique, tant phénoménale que thématique, et mettent en lumière la nécessité d'une triple quête à mener : celle, mallarméenne, du maître, à l'affût d'une phrase totalisante qui « retienne tout ensemble » (P : 117), pouvant « débarrasser [les images] de leurs scories » (P : 17, 19) et transcrire la trame de ses Mémoires sans en « ruminer les bribes » (P : 96) ; la quête parallèle de l'auteur, qui reconduit celle de son personnage dans sa recherche d'une tonalité et sa tentative d'une captation de « *la voix de celui qui parle*⁹¹ » ; enfin, celle incombée aux lecteurs de réorganiser les pièces du puzzle au sein d'un récit

⁸⁸ Robert Pinget, in Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 132. Il s'agit sans doute de la grande *Passacaille* en ut mineur (BWV 582) pour orgue, œuvre très connue et dont la résurgence dans le paysage culturel des années 1960 n'est pas sans lien avec le regain d'intérêt pour le Baroque dans l'après-guerre. (Voir Jeanyves Guérin, « Errances dans un archipel introuvable. Notes sur les résurgences du baroque au XX^e siècle », in Jean-Marie Benoist [dir.], *Figures du baroque*, colloque de Cerisy, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 339-364 ; Johan Faerber, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010.)

⁸⁹ Robert Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », in Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon [dir.], *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », 1972, v. II, p. 311.

⁹⁰ « Comment se fier à ce murmure, l'oreille est en défaut. » (P : 8) ; « [...] la source d'information défaillante à chaque instant, ce murmure presque inaudible entrecoupé de silences et de hoquets » (P : 9) ; « [...] il avait plaisanté disant quelque chose comme vous n'avez pas la conscience tranquille, on entendait mal, la femme avait ri » (P : 13) ; « À sa table dans la maison froide le maître reprenant le livre notait en marge d'une phrase murmurée, on entendait mal » (P : 19) ; « [...] il en était à son déménagement de la capitale dans une bourgade de la côte ou de la forêt, on entendait mal » (P : 22) ; « Ce murmure entrecoupé de silences et de hoquets. » (P : 30) ; « [...] on l'apprenait au café où les conversations s'entrecroisent et se mêlent, une oreille peu attentive ne suit pas le fil des discours et la bibine aidant tout se confond dans une espèce de bourdon toujours pareil » (P : 31) ; « [...] de nouveau cette plainte qui ne tarira plus, dans l'oreille profonde, et qui fait qu'on entend si mal les remous de la surface. » (P : 32) ; « [...] le maître lui rendait visite et entre deux chandelles l'égotant bafouillait des excuses ou des souvenirs, on entendait mal. » (P : 34) ; « [...] à la surdité compacte, aux grésillements internes, aux vertiges et aux céphalées » (P : 35-36) ; [...] le calme et la réflexion ne sont guère à l'honneur chez nous, le bruit s'immisce dans les domiciles les plus retirés sous forme de cacophonies sans fil, chansons douces et autres parasites » (P : 37) ; etc.

⁹¹ « Si je dis *enregistré par l'oreille*, c'est qu'effectivement le langage parlé ou plutôt sa syntaxe non codifiée, qui épouse les moindres inflexions de la sensibilité, me fascine. Cette syntaxe qui évolue tente depuis toujours d'adapter

qui ne cesse de se contredire, se détraquer et s'étoiler, multipliant de fait les possibles romanesques, et de réunir en un développement cohérent les procédés musicaux disséminés çà et là dans la séquence des variations qui composent le texte. Chaque nouveau développement reprend au moins un élément du thème initial (la juxtaposition entre un cadavre retrouvé sur l'amoncellement de fumier en une soirée froide et calme, et une figure masculine attablée devant le pendule au mécanisme cassé et les pages éparses de ses Mémoires qu'il cherche à rédiger) : des unités sémantiques, des consonances phonétiques, des modulations syntaxiques, des parallélismes (sémantiques, syntaxiques ou phonétiques), autant de modifications qui retracent toujours plus ou moins les mêmes effets de sens, qu'il s'agit, pour les lecteurs, de chercher à débusquer. À cet égard, la scénographie typique du roman policier que reproduit dès l'*incipit Passacaille* permet d'inviter à mettre en pratique une lecture doublée d'une recherche d'indices à dessein de résoudre l'énigme, mais contrairement au polar, celle-ci réside au niveau de l'énonciation et de la mise en ordre du texte, et ne concerne qu'à peine les tenants et aboutissants du crime inaugural.

À ce mouvement de quête, qui impulse la dynamique « policière » des variations et de leur décodage, pourrait bien répondre l'effet de *fugato* provoqué par l'échange des éléments du thème entre les fragments successifs et leurs modulations à divers contextes dans le récit, procédé qui suscite à la fois une épreuve ludique et un défi herméneutique pour le lecteur contraint de pister la trajectoire des différents motifs sans égard à leur degré de cohérence diégétique. Il nous semble par ailleurs intéressant d'envisager ce dispositif de poursuite des motifs à la lumière de la coloration policière de *Passacaille*, dont l'auteur emprunte l'imaginaire et les prémisses narratives sans pour autant déployer les ressorts dramatiques de la résolution de l'énigme, qu'il déplace en revanche vers les codes de l'énonciation et de la signification. Les intentions derrière le crime, les modalités de l'enquête et l'identité de la victime sont complètement occultées au profit d'interrogations autour des potentialités sémantiques et narratives d'une unité textuelle et de l'évolution de ses déclinaisons, ainsi que la progression des motifs et des syntagmes qui reviennent en s'éloignant toujours davantage de leur formulation originelle ; en témoigneront, en guise d'illustration, les fantaisies autour de la pendule détraquée, en vrac : « La pendule sur la cheminée est en marbre noir, cadran cerclé d'or et chiffres romains » (P : 8) ; « de sorte qu'on aurait pu n'en pas tenir compte et faire tout débiter à l'heure de la pendule détraquée » (P : 9) ; « Quelque chose de cassé dans la mécanique » (P : 12) ; « Quelque chose de cassé dans le moteur » (P : 14) ; « [...] le lecteur

mieux notre langage aux exigences de la sensation est pour moi la seule digne d'intérêt Je ne cherche pas à la codifier, ce serait aller contre mon propos, mais à en rendre témoignage. [...] [S]eule capte mon intérêt la *voix* de celui qui parle. Notre oreille est un appareil enregistreur bien aussi puissant que notre œil. » (Robert Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », *loc. cit.*, p. 312-313.)

accoudé à la table, il ne bouge plus, les aiguilles de la pendule sont tombées du cadran » (P : 15) ; « Le maître sur la terrasse démontre le mécanisme de la pendule » (P : 44), etc., jusqu'à trouver des échos dans les répétitions de « cette année morne sans relief » (P : 98), « sans calendrier ni passion » (P : 100, 102, 108, 113).

Au regard du titre du roman, la dynamique de la variation mobilise rapidement l'attention et invite à procéder à une lecture spéculative susceptible de tenir compte des similitudes, aussi conceptuelles soient-elles, entre la forme du texte et les principes de la passacaille. Cette dernière permet de repérer dans le roman un motif générateur – « Le calme. Le gris. » qui revient à dix reprises (P : 7⁹², 10, 18, 22, 34, 36, 74, 87, 130) –, sorte de basse obstinée qui scande son déroulement et persiste en filigrane, et les variations libres qui en émanent, développées à partir d'éléments énoncés lors du thème. Le genre de la passacaille, en effet, débute habituellement sur un *ostinato* assez simple, énoncé à la basse, qui sert de socle harmonique aux multiples variations portées par les voix supérieures. Un thème initial lui succède, non sans faire écho aux quelques notes proposées par l'*ostinato*, et dessine les fils mélodiques qui fournissent un matériau pour les ornements et variations subséquentes. Souvent confondue avec la chaconne, dont elle se distingue par sa tonalité en mineur et son exécution plus lente, la passacaille instaure une ambiance grave et sombre, générée par la ligne de basse, traversée par des tensions marquées et de puissants effets de contraste entre la répétition obstinée de la basse et les ornements libres des voix de tête. À première vue, l'hypothèse d'une isomorphie entre la *Passacaille* en ut mineur (BWV 582) de J.-S. Bach⁹³, dans laquelle Pinget affirme s'être absorbé pendant l'écriture de son roman, et l'œuvre romanesque homonyme semble stimulante pour organiser, à l'aide de la partition de Bach, la lecture de la fable éclatée de Pinget : c'est d'ailleurs l'interprétation que propose Frédérique Arroyas en identifiant dans la partition de Bach des correspondances expressives et structurelles avec l'organisation du roman. Nous aimerions nuancer les conclusions auxquelles parvient Arroyas, en insistant sur les carences d'une lecture strictement formaliste, pour ouvrir la réflexion vers la quête d'un *ton*, d'une modalité d'écriture que modélise, dans le roman, la recherche du maître à sa table de travail.

Si la *Passacaille* en ut mineur de Bach influence et émeut Pinget au point de l'établir comme environnement sonore à la composition de son roman, elle représente aussi une réussite exemplaire de ce genre musical : un thème monodique de huit mesures (voir fig. 2), exposé en mineur au pédalier,

⁹² La cellule revient à deux reprises sur cette page.

⁹³ Afin d'éviter la confusion, nous emploierons dès à présent l'italique lorsque nous renvoyons au roman de Pinget et les caractères romains pour l'œuvre de Bach.

inaugure la passacaille à laquelle il confère d'emblée une solennité grave et lente ; s'ensuivent une série de vingt variations à partir du thème de basse, agencées « en croix », c'est-à-dire selon une structure en miroir dans laquelle les variations se répondent de l'extérieur vers l'intérieur (aux variations 1, 2, 3, 4 s'apparentent les variations 20, 19, 18, 17, etc. – voir fig. 3), pendant que la basse joue le thème en *ostinato*. Peu après le point médian de la partition (aux variations 11 à 15), le thème passe aux voix supérieures, en un passage qui atténue, par la stabilité des voix de tête, la gravité du thème, revient ensuite au pédalier pour les cinq variations terminales, auxquelles succède une fugue à quatre voix comme ultime variation sur le thème initial, plus complexe que les variations libres assumées par les voix supérieures jusqu'alors.



Figure 2 : Jean-Sébastien Bach, *Passacaille* en ut mineur (BWV 582), mm. 1-8.

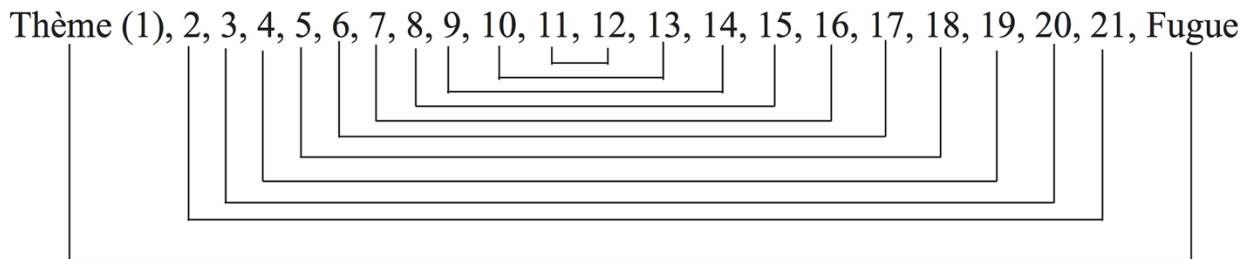


Figure 3⁹⁴

Ces quelques jalons définitoires permettent donc, dès l'inscription liminaire du titre, d'orienter la lecture en fonction d'une répartition structurelle entre une idée répétée inlassablement, à la manière d'un *ostinato* qui cimente les aléas de l'imagination narrative, et de l'étoilement des possibles fictionnels à partir d'une même cellule génératrice. De même, à la lumière du genre de la passacaille, avec la solennité qui la distingue de la chaconne, comme de la tonalité en mineur de l'œuvre de Bach, on sera sensible à la gravité de la fable, aux imaginaires et aux tonalités funestes qu'elle déploie. Le matériau de signifiante du roman

⁹⁴ Source : Jean-Pierre Leclaudéy [<https://jp-leclaudéy.com/analyse-musicale/passacaille/>]. [Lien consulté le 26 septembre 2019.]

semble d'ores et déjà résider, sous forme de concentré, dans le titre de l'œuvre : c'est également ce que constate Frédérique Arroyas, qui soutient que

à la différence d'une sarabande, d'une danse ou pavane, le choix d'intituler le roman "Passacaille" connote une atmosphère où le sombre et le grave sont au premier plan. On peut toujours parler de "rhétorique grisâtre" [...], évoquer l'aspect mystérieux et mortifère de la narration, manifeste par tout ce qui touche le cadavre, les mutilations, le "détraquage" et la "défaillance" mais cela est en quelque sorte inscrit dans le titre et ce à quoi renvoie la forme musicale⁹⁵.

Également soumise aux principes de variations sur un même thème, la fiction pingetienne joue avec les composantes d'un univers romanesque traditionnel pour les dilapider une à une, inverser la chronologie, permuter les circonstances entourant la dépouille trouvée sur le fumier, démultiplier les éléments de réponse, quitte à les invalider tous par leur accumulation : pour aménager une brèche interprétative dans cette « histoire demeur[ée] secrète, sans faille sur l'extérieur » (P : 19, 41, 74), il incombe de mettre en pratique une lecture ouverte, flexible, qui consente à articuler la composition formelle et syntaxique aux effets de sens produits par l'interaction entre les différents motifs. À partir de deux générateurs narratifs, le corps mort étendu sur un bloc de fumier et l'homme occupé par l'écriture de ses Mémoires, des récits se structurent, se répètent, se répercutent les uns contre les autres, dévient des trajectoires précédemment esquissées et se métamorphosent, de telle sorte qu'il devient vite impossible de dégager une intrigue cohérente. Les nouveaux développements s'engagent dans des directions toujours divergentes, sans lien de causalité logique, psychologique ou philosophique qui puisse les ordonner ou évoquer une éventuelle hiérarchie : les contradictions qui s'amoncellent nuisent au tressage d'une mémoire narrative, si bien que les unités diégétiques énoncées disparaissent au fur et à mesure qu'ils se développent, comme les sons d'une œuvre musicale se dissipent dès qu'ils sont exécutés. Seule persiste une grappe de motifs atmosphériques, objets d'un décor champêtre et lugubre sur lesquels s'amorce le texte, et quelques phrases brèves, inaltérées, répétées sporadiquement au fil du texte. Est-ce cependant suffisant pour tableter sur l'hypothèse d'une isomorphie structurelle entre *Passacaille* et la grande Passacaille de Bach ? Les déclarations de Pinget ne permettent pas de conclure avec certitude si l'auteur possédait une connaissance approfondie de la partition – il mentionne simplement l'écoute répétée de l'œuvre *sur disque* au moment de la rédaction de *Passacaille*, ce qui n'interdit d'évidence pas une audition supportée par la partition ou qu'il ait gardé celle-ci en tête. En cela, il convient de garder une certaine réserve quant aux équivalences

⁹⁵ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, op. cit., p. 145. (L'auteure désigne la passacaille comme une forme, bien qu'il s'agisse en réalité d'un *genre* possédant cependant des caractéristiques formelles particulières.)

hâtives entre le roman et la partition, de s'assurer qu'elles s'insèrent sans accrochage dans une conception de l'écriture plus vaste.

En prenant appui sur l'effet de contrepoids généré par l'opposition entre la profondeur de la basse et les ornements complexes des voix de tête, Arroyas décline un ensemble de motifs structurants (et un peu simplistes) autour de la dialectique vérité/mensonge et profondeur/surface : l'énigme autour du crime, la quête d'une « phrase qui retienne tout ensemble » (P : 117), la démarche lectorale qui cherche à tisser une cohérence dans les variations éclatées du roman. Elle défend en outre une indétermination du thème, dans la mesure où « aucun élément textuel ne peut être isolé comme étant un énoncé à partir duquel s'engendre [sic] les multiples variations⁹⁶. » Elle suggère en revanche de comprendre la notion de vide, qui problématise l'impossibilité d'atteindre la vérité dans le roman, comme le « thème central et unique de *Passacaille*, générateur de l'instabilité, des variations, des interférences et de l'incohérence⁹⁷ » du texte, en raison de la nébuleuse sémantique dont il permet de prendre la mesure : la castration de la dépouille (et, par extension, l'ablation du pis de la vache morte) redoublerait l'instabilité du lecteur devant ce texte pulvérisé. D'autres critiques, cependant, ont préféré identifier un générateur textuel plus tangible (et, en cela, plus conforme à la notion musicale de *thème*) en assimilant le doublet nominal « Le calme. Le gris⁹⁸ » au thème, tandis qu'Eric Prieto opte pour sa part pour une phrase assez longue « dont les ambiguïtés généreront toutes les variations à suivre⁹⁹ » :

L'homme assis à cette table quelques heures avant retrouvé mort sur le fumier n'aurait pas été seul, une sentinelle veillait, un paysan sûr qui n'avait aperçu que le défunt un jour gris, froid, se serait approché de la fente du volet et l'aurait vu distinctement détraquer la pendule puis rester prostré sur sa chaise, les coudes sur la table, la tête dans les mains. (P : 8)

Pour Prieto, la reprise « Le calme. Le gris » participe d'une même séquence exposée à l'*incipit* qui fait office de *basso ostinato* en disposant plusieurs éléments qui réapparaîtront périodiquement dans le texte, comme autant d'amorces par lesquelles déployer des récits alternatifs et explorer les développements possibles qu'offre le langage.

On le voit, la confrontation, même brève, de ces études nous place devant les mêmes lacunes que nous soulevions plus haut à propos de la sonatine romanesque de Duras : au vu de l'hétérogénéité des

⁹⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Voir Johan Faerber, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, op. cit., p. 469-472 ; Su Baumann, « *Passacaille*, passacaille ? Étude sur un roman de Robert Pinget », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 22, n° 1 (1975), p. 125-135.

⁹⁹ Eric Prieto, « Recherches pour un roman musical. L'exemple de *Passacaille* de Robert Pinget », *Poétique*, vol. 24, n° 94 (avril 1993), p. 158.

régimes de signification de la musique et du langage littéraire, il n'existe pas d'équivalent factuel entre le thème de la passacaille en ut mineur et un thème générateur dans le roman pingetien, tout au plus y a-t-il des démonstrations plus convaincantes. Que l'on s'efforce de poursuivre la démarche interprétative à la lumière du modèle de la partition de Bach, la gémellité structurelle s'épuise assez vite. Arroyas a certes montré que la suspension narrative entre les pages 99 et 112 du roman de Pinget, où la voix narrative trouve momentanément un ancrage diégétique et où les contours d'une fiction émergent, se conformait, peu ou prou, au passage du thème, jusqu'alors énoncé au pédalier, vers les voix supérieures, entre la variation II et la variation 15 de la Passacaille de Bach ; mais les arguments avancés n'opèrent que sur le plan d'homologies générales, qui nous renseignent du reste peu sur le roman lui-même, outre que la stabilisation narrative et l'analepse idyllique des jours où le maître hébergeait l'adolescent mettent en suspens la quête obsessionnelle de la phrase :

Que nous n'ayons pas encore trouvé une phrase, depuis le temps, pour nous en passer de la nature, une phrase qui retienne tout ensemble, on la dirait le matin l'estomac plein jusqu'au soir où devant le coucher du soleil on la redirait la bouche pâteuse, plus besoin de sommeil ni de plaisir, phrase nourrissante, apaisante, la panacée, en désherbant le pré, en lavant le Z des autres, alimentaire, potable, éclairante, jusqu'au jour...

Et ce jour-là dans le paysage sans perspective apparaîtrait l'idiot en séraphin, ses yeux limpides enfin fixés sur le même objet, ses cheveux gominés, son blue-jean impeccable, l'élégance du ciel, et il nous répéterait la phrase qui soudain ouvrirait les portes d'autres empyrées en enfilade, on passerait de l'un à l'autre... (P : 117-118)

Le soubresaut chrétien de ce passage, qu'Arroyas s'explique à la lumière d'un idéal salvateur associé à la découverte de la phrase fédératrice, trouve un écho dans l'écriture figuraliste de Bach, qui place au centre de l'architecture de sa Passacaille (variations II et 12) un croisement de voix, lors de l'échange du thème de la basse au soprano (voir fig. 4) : tandis que le mouvement descendant de la mélodie en doubles croches rejoint la voix médiane, le thème est propulsé à la voix de tête en un signe de croix qui symbolise évidemment le Christ.

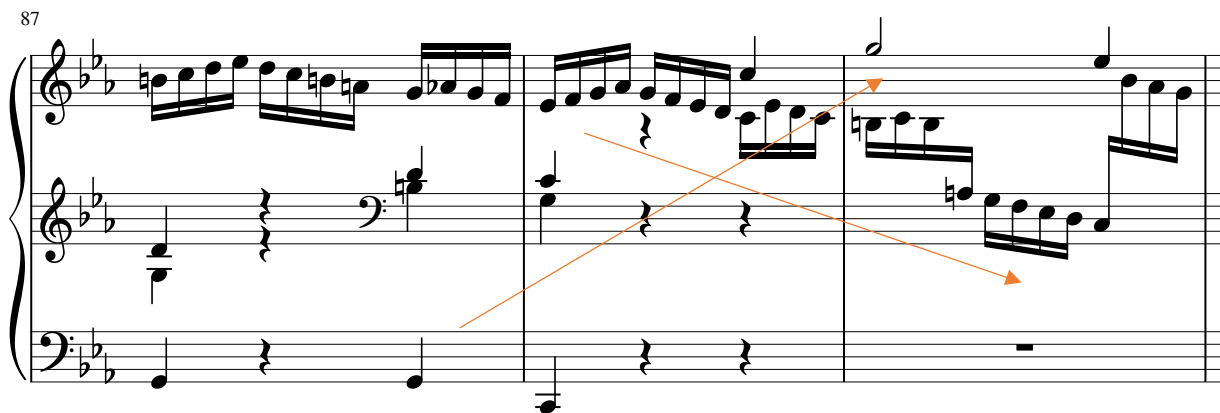


Figure 4 : Jean-Sébastien Bach, *Passacaille* en ut mineur (BWV 582), mm. 87-88-89.

Cette correspondance ponctuelle, sans doute due au hasard, d'ailleurs déphasée par rapport à la progression symétrique de l'œuvre musicale, ne cautionne que momentanément l'isomorphie ; d'autres similitudes se découvrent difficilement. Rien du roman de Pinget ne pourrait établir de similitude, même symbolique, avec la structure en vingt variations, ou encore tenir lieu de fugue conclusive. Il appert en définitive que, sans témoignage auctorial, l'hypothèse de la Passacaille de Bach comme canon d'écriture se tarirait plus rapidement au profit d'une forme libre à variations. Il semble du reste plus probant que l'œuvre musicale ait fourni à Pinget à la fois un environnement sonore et un substrat conceptuel à partir desquels organiser librement le matériau de son récit selon une logique à variations plus souple, qui lui permettait de travailler le langage en-dehors des formes narratives conventionnelles sans le contraindre à un système de règles et de proportions prédéterminées. Bien que Pinget ait pu insister sur sa conception de l'écriture qu'il résume à « un problème de forme¹⁰⁰ », il ne conçoit pas cette primauté sur le contenu dans la perspective d'une composition dont l'organisation serait fixée d'avance : plus proche d'un soliste de jazz que d'un compositeur « classique », il « maintien[t] que cette composition est chaque fois, au départ, imprévisible¹⁰¹. » Il est donc probable que Pinget ait entamé l'écriture en ayant en tête le modèle de la Passacaille, ce qu'illustre d'ailleurs les occurrences plus nombreuses de « Le calme. Le gris » dans le premier tiers du texte, mais qu'il s'en soit progressivement éloigné au profit de variations en chaîne, par lesquelles le matériau n'est jamais *stricto sensu* identique et chaque variation peut à son tour former d'autres variations.

¹⁰⁰ Robert Pinget, Entretien avec Bettina L. Knapp, « Une interview avec Robert Pinget », *The French Review*, vol. 42, n°4 (mars 1969), p. 551.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 553.

Que faire de ces bribes ?

À la lumière de ces éclaircissements, nous aimerions dès maintenant défendre que le modèle de la passacaille infléchit la composition du roman comme un point de repère distant, sans brider la forme à l'intérieur d'un système de correspondances précises, et qu'il constitue plutôt une rampe de lancement par laquelle Pinget problématise et fictionnalise son rapport à l'écriture.

Sans commentaire significatif livré d'emblée, l'*incipit* du roman déploie une toile de fond sonore et symbolique qui, *a priori*, semble répondre à la mélodie lente, jouée à la pédale en mineur, qui ouvre la « grande Passacaille » de Bach en ut mineur :

Le calme. Le gris. De remous aucun. Quelque chose doit être cassé dans la mécanique mais rien ne transparaît. La pendule est sur la cheminée, les aiguilles marquent l'heure. Quelqu'un dans la pièce froide viendrait d'entrer, la maison était fermée, c'était l'hiver. Le gris, le calme. Se serait assis devant la table. Transi de froid, jusqu'à la tombée de la nuit. C'était l'hiver, le jardin mort, la cour herbue. Il n'y aurait personne pendant des mois, tout est en ordre. La route qui conduit jusque-là côtoie des champs où il n'y avait rien. Des corbeaux s'envolent ou des pies, on voit mal, la nuit va tomber. (P : 7)

En plus de laisser présager l'atmosphère sinistre qui prélude à l'exposition du thème, et d'en évoquer le registre lent et grave par l'absence de remous, la fixité des aiguilles de l'horloge et le « jardin mort » (anticipant le cadavre retrouvé « mort sur le fumier »), ce fragment inaugural énonce plusieurs motifs qui seront réitérés, modulés, reformulés ou transposés selon divers paramètres (diégétique, sémantique, syntaxique, phonétique). Comme chez Bach, il s'établit à partir de ce matériau inaugural un ensemble de décrochements, ornementaux ou générateurs d'autres variations qui s'agrémentent elles-mêmes, auquel un substrat thématique constant permet de conférer une cohérence minimale. On y remarque, entre autres, une première répétition de la proposition « Le calme. Le gris », qui renforce l'unité du passage et annonce son retour périodique à l'échelle de l'œuvre, comme une ritournelle insistante dont la reprise immuable, *obstinée*, servirait d'embrayeur aux variations subséquentes et assurerait la cohérence syntaxique de ce récit disloqué¹⁰².

Quelques lignes suffisent ainsi à présenter les modules qui tiendront lieu d'assises structurelles, et à annoncer les thèmes qui seront développés de manière récurrente tout au long du récit. La signification ne se fabrique pas, comme le prescrirait un roman traditionnel et, plus généralement, le régime de signification du langage verbal, par un enchaînement linéaire, mais bien par une mise en parallèle de

¹⁰² De nombreuses autres répétitions acquièrent au fil du texte cette fonction : « Centième redite » (P : 22, 23, 38, 47, 77, 85, 123) ; « Que faire de ces bribes » (P : 39, 45, 83, 83) ; « Images à débarrasser de leurs scories » (P : 19, 38, 68, 122), etc.

paradigmes, d'hypothèses momentanément examinées à partir d'un même système de signifiés, et chaque fois reprises de zéro, puis dépliées vers d'autres possibles narratifs. Ainsi, le corps mort sur le fumier est d'abord identifié comme celui du maître (P : 8) ; plus tard, ce cadavre devient celui du facteur, « trouvé mort sur son fumier trois jours avant » (P : 28), pour référer ensuite à un épouvantail qui a basculé dans le champ et a été confondu par l'enfant du voisin avec un cadavre (P : 33). Enfin, dans le récit des souvenirs du maître, il s'agit du corps châtré de l'adolescent qu'il avait adopté, « braguette ensanglantée » qui « aura voulu se servir de la tronçonneuse [...] et l'engin dérape, un faux mouvement du crétin, l'affreuse blessure le vide de son sang. [...] C'est vers une heure qu'on l'aurait découvert râlant sous l'arbrisseau. » (P : 122) À cette enfilade de dépouilles répondent également diverses représentations d'animaux morts, la carcasse du canard préparée par la bonne pour le dîner et les vaches, mortes de froid ou elles aussi mutilées, « braguette ensanglantée » (P : 40) qui est aussi celle de l'adolescent (P : 122) et la ceinture de l'épouvantail, « le blue-jean en loques, un chiffon rouge venait de tomber » (P : 123), avec lequel, par contiguïté, l'idiot est permuté. Les glissements phonétiques donnent également lieu à certaines variations, dont le travail sonore consolide une mémoire du sensible tout en relâchant la trame de l'intrigue : si les principales bribes du roman tournent principalement autour du « maître », il s'agit du *mair*e du village qui vient identifier le cadavre de celui-ci dans la variation qui le fait mourir (P : 15) ou de la *mère* chez qui l'enfant se sauve après avoir découvert le corps dans le champ (P : 10), et ces sèmes se répercutent encore dans divers lieux évoqués par le texte, le « marais aux carcasses d'oiseaux » et le « mail » des rendez-vous (P : 25), entre autres.

La coexistence de ces histoires, qu'illustre ci-haut l'énumération non exhaustive¹⁰³ des variations, diégétiques comme sémantiques, autour du cadavre, invite à pratiquer la lecture sur le mode de la comparaison, de manière pour ainsi dire tabulaire par opposition à la mise en ordre par concaténation généralement appliquée au roman, et à suivre les cellules au rythme de leurs transformations successives.

¹⁰³ Nous nous sommes restreinte, par souci de concision, aux glissements sémantiques, mais on retrouve dans le roman des transformations syntaxiques (« Puis le repas terminé débarrassait la table, envoyait au lit l'enfant et le vieillard, la nuit tombait, le vent avait cessé, sur l'orme immobile la forme blanche qu'on aurait prise de loin pour une carcasse, ajourée et frêle, la vieille mettait à infuser dans un pot des tiges fraîchement cueillies, la nuit tombait, sur l'orme immobile un corbeau restait perché, puis débarrassait la table et envoyait au lit l'enfant et le vieillard, l'ouvrir arrivait chez le maître avec son fardeau, elle posait sur sa fenêtre le récipient, cette forme blanche descendue du toit... Posait l'infusion sur sa fenêtre, la nuit étant venue, le maître rêvassait devant les étoiles quand soudain une forme blanche qu'on aurait prise de loin pour une carcasse, ajourée et frêle, glissait du toit voisin sur l'arbrisseau dépouillé de son simulacre par un orage, la torpédo au tournant de la route l'éclairait de ses phares, l'apprenti sortait, quand soudain... » (P : 94)) ou même phonétique : Jan Baetens, dans l'article qu'il consacre au roman, distingue une série de variations à partir du mot générateur *cadavre* – « le vieillard *cacochyme*, le *canard* servi à table, le *calme* de l'hiver, les *carcasses* du *marais*, les *amitiés* qui se *cassent*, la pendule *détraquée*, la *passacaille*, etc. » (Jan Baetens, « "Passacaille", ou la multiplication par zéro », *Littérature*, n° 46 (1982), p. 94.)

Le repérage des motifs initiaux, au sein de chacune des variations, et l'appréciation de ses altérations successives servent non seulement de moteur romanesque, mais deviennent aussi les ressorts de la création du sens, toujours éphémère, n'opérant que comme des instantanés imageants dans le moment de leur collision avec la conscience du lecteur. Contrairement au discours « harmonique » que l'on retrouve chez Duras, dont le travail souterrain de la mémoire permet d'actualiser la signifiante affective au rythme des retours cycliques des mêmes motifs, les reprises et les variations pingetiennes semblent se subordonner entièrement à la nécessité d'une périodicité, marquer « les points de repos, les cadences¹⁰⁴ » du texte à dessein de rompre l'élan narratif et embrayer le carrousel des variations. La multiplication des motifs, en raison du processus de variations en chaîne, empêche d'ailleurs la narration de « prendre » et, partant, la mémoire de restituer une organisation tensive par laquelle s'ouvrirait un sens affectif du texte. À tout bien considérer, il semble que le roman de Pinget s'apparente davantage à une composition atonale qu'à une œuvre de Bach dans sa velléité d'aplanir l'enchaînement causal des fragments et de libérer la plasticité du langage dans le choc sensible de sa perception.

Il ne saurait alors y avoir de phrase qui retienne tout ou de passacaille de bazar à reconstituer dans le désordre des bribes : la signification ne se tresse pas dans la durée de la lecture, elle se donne par à-coups, par lueurs imageantes et immédiatement sensibles qui valent pour elles-mêmes. La défaillance de l'ouïe, sur laquelle le texte insiste lourdement, ne commande pas de tendre l'oreille davantage, ni de creuser le texte en quête d'un sens caché qu'il faudrait reconfigurer ; on risquerait d'étouffer le sensible du texte : « À tâcher de saisir ce murmure entre deux hoquets il s'était d'abord aiguisé l'ouïe tant que jeunesse durait puis la courbe dépassée la perdait progressivement pour aboutir peu avant l'époque dite à la surdité compacte, aux grésillements internes, aux vertiges et aux céphalées » (P : 36-37) Du télescopage des répétitions ne jaillit aucune cohérence narrative, et l'arbitraire qui régit la consécution des variations fait obstacle à la compulsion de configuration du lecteur : en cela, Prieto a raison d'insinuer les allégeances husserliennes de Pinget ou, à tout le moins, de suggérer la possibilité d'une telle lecture en soulignant les efforts de l'auteur de « mettre le contenu narratif “entre parenthèses” pour concentrer l'attention du lecteur sur le fonctionnement de la conscience narrative¹⁰⁵. » Le motif « Images à débarrasser de leurs scories » (P : 19, 38, 68, 122) s'inscrit alors dans une interaction métonymique avec la conduite esthétique du texte, à condition que les scories réfèrent au contenu référentiel qui s'interpose entre le lecteur et le langage. La référence musicale s'inscrit dans une même économie sémantique : il

¹⁰⁴ Eric Prieto, « Recherches pour un roman musical. L'exemple de *Passacaille* de Robert Pinget », art. cit., p. 162.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 167.

s'agit moins d'identifier hors du roman le canon compositionnel susceptible d'avoir été à l'origine de l'écriture et d'en déterminer les points de rencontre – nous passerions de toute façon à côté de la musique qui, à l'évidence, ne réside pas dans le roman, tout en ratant dans la foulée le *musical* – que de suivre la conduite des variations comme autant d'élan de la pensée qui trouve dans ses boucles et ses replis l'impulsion d'un renouvellement, qui décroche un nouveau virage, qui résonne dans une reformulation légèrement changée, et qui toujours, aimantée par un *ostinato* qui lui assure une cohérence minimale, greffe une nouvelle « redite¹⁰⁶ » à la séquence des variations. « Revenir sur ses pas, tourner, retourner, revenir » (P : 47) irrémédiablement au texte : car *Passacaille* se suffit comme sa propre partition.

La composition *musicalisante* mise au point par Pinget a pour conséquence de jeter l'éclairage sur le travail formel qui sous-tend le texte et, par ricochet, de rendre perceptibles les ressources inépuisables des mots et de leurs dérivés : « l'unité architectonique » du texte, comme le formule Eric Prieto, « n'est pas dramatique, ne dépend pas d'un *muthos*, d'un signifié, mais de la présence continue du thème dans ses transformations successives¹⁰⁷. » Or, comme nous l'avons remarqué, cette structure était d'ores et déjà présente en puissance à même le titre de l'œuvre, médiation par laquelle l'hypothèse musicale nous est initialement apparue envisageable. Une mise à l'épreuve par la lecture a toutefois montré que la passacaille, à défaut de modéliser la structure du roman par un isomorphisme, avait vraisemblablement mis en branle l'écriture et inspiré la conduite métamorphique des variations à partir d'un socle en *ostinato* sans déterminer la forme de l'œuvre. Le vocable choisi comme titre nous renseigne surtout, somme toute, sur l'intention programmatique de l'auteur quant à l'élaboration formelle et technique de l'œuvre.

À la lumière de ces deux exemples, on constate à quel point l'emprunt d'un vocable musical en guise de titre peut fournir un levier interprétatif heuristique à partir duquel actualiser les modes d'apparition et de signification de la musique à l'intérieur du texte. Les œuvres examinées, qui misent volontairement sur l'entorse aux normes fictionnelles et sémiotiques, sollicitent frontalement une référence musicale à l'intitulé, ce qui a pour effet d'activer, chez les lecteurs mélomanes, une mémoire « appareillée » de la musique susceptible d'infléchir le décodage en fonction de modalités prescrites par le titre, et d'ainsi actualiser une circulation particulière du sens. L'analyse a permis d'isoler un certain nombre de paramètres – le réseau sémantique (et acoustique) du son, l'imaginaire convoqué par les « hypotextes » musicaux, la construction verticale du sens, l'aplanissement de la musique dans le langage, l'immédiateté

¹⁰⁶ Le syntagme « Centième redite » revient systématiquement dans l'ouvrage (P : 22, 23, 38, 47, 77, 85, 123).

¹⁰⁷ Eric Prieto, « Recherches pour un roman musical. L'exemple de *Passacaille* de Robert Pinget », art. cit., p. 159.

sensible de la musique –, par lesquels *Moderato cantabile* et *Passacaille* parviennent à instaurer un brouillage dans le pacte de lecture conventionnel et lui proposer un substitut musical comme garde-fou à l'intelligibilité. Car sans ces titres, en effet, il est peu probable que le régime musical de signifiante auquel ces romans obéissent se serait imposé, à tout le moins avec autant d'aisance, ni que la texture sonore et les configurations « harmoniques » des images que nous avons tenté de mettre en évidence en ait d'emblée infléchi la lecture. Plus fondamentalement, le « devenir-texte » de la présence musicale, annoncée par les titres, permet d'exacerber la valeur expressive – par conséquent, non strictement dénotative – de la forme romanesque, laquelle acquiert, par le moyen de la musique, une certaine autonomie sémantique : à la lumière de la référence musicale, la prose fait saillir les interactions entre les motifs, les résonances et les isotopies qui travaillent ses configurations, et en assurent la cohésion comme la puissance. On peut donc en déduire que l'empreinte de l'intitulation autonome sur l'articulation et l'énonciation du roman se compare au constat de Françoise Escal, qui voit dans la titrologie musicale contemporaine l'affirmation explicite d'un « jeu de formes [où] les titres alors essaient de décrire et d'expliquer des processus compositionnels, ils ne signifient plus le sujet de l'œuvre mais l'œuvre comme objet¹⁰⁸. »

À cet égard, il semble que le canon instrumental adopté comme matrice d'écriture par Duras et Pinget ne soit pas étranger à ce dessein d'expressivité par la forme et, partant, de signification par-delà les mots : la tradition musicale à l'horizon de laquelle ils inscrivent leur roman correspond à deux foyers importants de l'histoire occidentale de la musique et de l'évolution des habitus d'exécution, d'écoute et d'appréhension du fait sonore à l'époque moderne. À l'utilité pédagogique de la *Sonatine* de Diabelli, dont la mission didactique présuppose la mise en valeur du geste pianistique et l'économie du sentiment, correspond la conception préromantique et artisanale de la composition musicale, dont Bach assume bien souvent le flambeau à l'échelle de l'histoire de la musique. La remédiatisation de ces esthétiques à travers un appareillage romanesque disloqué, voire carrément éclaté chez Pinget, désamorce l'impulsion narrative et annihile la tentation des élans lyriques¹⁰⁹, qui seront pourtant canalisées par un travail sur la

¹⁰⁸ Françoise Escal, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1996, p. 213 (cité dans Claude Dauphin, « Poétique et sémiotique du titre musical », art. cit., p. 15.)

¹⁰⁹ Dans *Passacaille*, l'intermède analeptique du maître, qui se remémore les jours heureux de cohabitation avec l'adolescent, où la quiétude de la maison laisse la place aux activités contemplatives et ludiques du jeune homme, et où la solitude est rompue par la charge de tuteur que le maître acquiert et le désir homoérotique qu'il ressent à l'égard de son protégé lorsqu'il le savonne, représente une rupture dans le texte, qui fixe l'énonciation à une première personne stable et se rapproche considérablement d'une idylle romanesque : la succession des variations, si elle n'est pas remplacée par une construction linéaire, présente néanmoins une certaine logique narrative, que met en valeur la tonalité lyrique employée. Assez rapidement, pourtant, ce rythme est suspendu au profit de la reprise du modèle initial.

forme et éprouvées dans leurs effets. L'absence de titres programmatiques, *in fine*, viendrait mettre en action le mouvement, poétique et esthétique, des textes et faire saillir leurs résonances internes, de la même manière que l'inscription de modalités d'exécution ou d'indice générique en tête de la partition engage certains mécanismes d'interprétation et de perception en fonction des données expressives fournies. Dépourvus de valeur référentielle, les titres anonymes des deux œuvres examinées mettent en évidence les configurations sensibles du langage, davantage matériau de suggestion que dépositaire de représentation, et contribuent au rapprochement entre l'expérience de lecture et le déchiffrement d'une partition.

b. Les titres référentiels

Au regard de l'analyse partielle de *Moderato cantabile* et de *Passacaille* qui nous a occupée jusqu'à présent, le constat selon lequel les configurations structurelles recèlent un potentiel heuristique plus vaste que le déroulement de l'intrigue était d'emblée établi par la dimension autoréflexive du titre des romans. Ceux-ci, par le double ancrage dans le musical et dans le verbal suggéré par la terminologie mitoyenne, invitaient à évaluer le dispositif textuel selon le même degré d'importance que les situations narratives présentées, elles-mêmes peu ou prou tronquées. En somme, envisager la narration d'abord comme un tressage de motifs variés, modulés ou enchevêtrés, et d'occurrences répétées, et en suivre les chassés-croisés le long de la lecture, pour ensuite appuyer les effets sensibles dégagés sur l'histoire, racontée comme en contrepoint – et non l'inverse, comme le prescrit le roman traditionnel – reviendrait à aplanir la hiérarchie intrinsèque au médium linguistique entre le signe et le référent, et à rapprocher le roman des modalités de signification du musical. L'absence de référentialité des titres de *Moderato cantabile* et de *Passacaille* renvoie vers la trame sémantique et permet d'en développer la pleine consistance.

Or le répertoire musical ne se compose pas uniquement d'œuvres dont le titre mobilise les principes génériques ou cinétiques qui prennent part à leur composition ou déterminent leur exécution. Il arrive en effet, assez fréquemment d'ailleurs, que les compositeurs induisent, par un intitulé figuratif, une dimension narrative ou une charge symbolique à leurs œuvres, qui vient orienter la réception de celles-ci et incite les auditeurs à retracer, en filigrane du développement mélodique et des changements de dynamique, une certaine progression dramatique, voire narrative, eu égard à leur nature, instrumentale (pure ou descriptive) ou verbale. Sans doute convient-il de recourir à nouveau à la typologie de Claude Dauphin, et d'insister brièvement sur la fonction dénotative des titres désignés par le musicologue comme *référentiels* : ces derniers, précise-t-il, « inclinent à *dénoter* dans le *continuum* musical une poétique de

faits, d'arguments, d'incidents, de caractères psychologiques même¹¹⁰. » Plus répandue dans l'espace musical français, et momentanément revendiquée comme symptôme d'un esprit national enclin au *logos* et à la limpide intelligence héritée des Lumières, la poétique référentielle des titres déplie une passerelle entre l'œuvre musicale et l'impulsion narrative, et invite les auditeurs à associer des affects, des images, voire des récits, aux sons perçus dans le tissu sonore. La charge connotative de ces titres déclenche une illusion de porosité entre le phénomène musical entendu et l'activité herméneutique (ou narrative) de l'auditeur et qui, dans les faits, s'enracine dans une expérience extra-musicale, esthétique et psychologique. Elle conditionne aussi une attitude d'écoute particulière, « à la fois synthétique et centrifuge¹¹¹ », c'est-à-dire modélisant le discours musical par des images, des récits et des sentiments qui n'entretiennent de rapports avec l'œuvre qu'une analogie subjective et variable selon les individus : « la cohérence d'une œuvre, soutient Martin Kaltenecker, apparaît à l'écoute par projection ou par détection d'une certaine narration imaginaire, soit par association libre pendant l'exécution, soit sous une forme plus systématique et fixée par écrit. [...] Il s'agit donc la plupart du temps d'une transformation possible de toute musique, grâce à la projection sur elle d'un "moi" ou d'un "nous", et d'une *histoire*¹¹² ». S'il reste cependant erroné de conclure à une corrélation infaillible entre le chaperonnage par un titre référentiel et la prédisposition à une écoute mue par l'imagination narrative, étant donné que l'audition d'une œuvre intitulée *Symphonie n° 4* ou *Concerto pour piano* puisse tout à fait, selon les pratiques et les sensibilités de l'époque, fomenter un récit intérieur, on ne saurait nier le potentiel narratif d'un titre comme *Le carnaval des animaux* ou *La mer*, et l'arborescence de leurs sous-titres : par exemple, le segment intitulé « Le cygne », avec la sinuosité de ses lignes mélodiques, ses effets de *glissando* et son orchestration restreinte composée d'un violoncelle et d'un piano, évoque aisément l'image d'un cygne qui glisse sur une étendue d'eau, au même titre que la progression en crescendo jusqu'au puissant coup de cymbales, et les motifs cycliques des cordes donnent à voir la naissance du jour et le reflux des vagues dans « De l'aube à midi sur la mer » dans l'œuvre de Debussy.

Conséquemment, on pourrait s'attendre, dans notre enquête, à ce que la démarche associative entre le titre musical et le contenu du roman qu'il désigne soit plus commode, dans la mesure où les ressorts narratifs et les sous-entendus sémantiques s'inscrivent à l'horizon d'un même récit antérieur. Or le travail s'avère également complexe, mais la difficulté semble se déplacer : si les transpositions intersémiotiques

¹¹⁰ Claude Dauphin, « Poétique et sémiotique du titre musical », art. cit., p. 12.

¹¹¹ Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale au XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF, coll. « Répercussions », 2010, p. 223.

¹¹² *Ibid.*, p. 223-224.

s'éclipsent en apparence au profit d'une lecture thématiquement orientée, des défis herméneutiques supplémentaires se nouent entre l'organisation du roman et la référence intertextuelle, voire *transtextuelle*, convoquée dès l'intitulé, référence qui suppose *primo* une structure invisible qui irradie dans le texte et sollicite une investigation additionnelle de la part du lecteur, et *secundo*, la conversion de cette présence, musicale au préalable, sous forme verbale. En outre, des embarras d'ordre méthodologique se greffent à notre étude, du fait de l'hétérogénéité des genres musicaux desquels procèdent les titres ciblés, mais également des médias impliqués. Dans la perspective qui est la nôtre, la distinction établie entre les titres autonymes et référentiels repose sur la précision de la référence, c'est-à-dire que nous déterminons d'abord si la mention titulaire convoque une œuvre du répertoire aisément identifiable : si le roman *K. 622* de Christian Gailly (1989) intégrait notre corpus, par exemple, nous l'aurions envisagé à l'aune de la seconde catégorie, le sigle faisant indubitablement appel au *Concerto pour clarinette* en la majeur de Mozart. Or Claude Dauphin classe plutôt ce type de dénomination générique du côté de l'autonymie, et évite par ailleurs d'inclure dans son étude la musique vocale, dont « le titre étend à la musique une signification d'abord inscrite dans un texte rituel, poétique ou dramatique¹¹³. » Si les réserves émises par le chercheur nous semblent défendables d'un point de vue musicologique, son inclusion volontaire de la musique de ballet, composée à l'horizon d'un argument narratif en amont, nous paraît en revanche plus ou moins fonctionnelle pour notre travail, dans l'optique où l'ancrage référentiel explicite au titre d'une œuvre réelle déploie un univers musical préexistant qui table sur une autorité incontestable, celle de la réalité, qui « nous force à reconnaître [l]a présence [de cette œuvre] comme la face pleine du texte¹¹⁴ » dès l'*incipit*. Aussi déplacerons-nous légèrement cette typologie de manière à saisir d'un même mouvement les œuvres instrumentales, chorégraphiques et chantées, pour peu que leur titre renvoie explicitement à une pièce préexistante, et à considérer celles-ci comme les lignes directrices autour desquelles s'échafaudent et s'appréhendent les récits. De notre point de vue, en effet, le concours d'un hypotexte ou d'un livret importe bien peu par rapport à la démarche de réécriture et de transposition impliquée dans cette catégorie de romans, lesquels ouvrent un espace propice à la remédiation d'une expérience véhiculée au premier chef par la musique ou, à tout le moins, fortement amplifiée par elle.

¹¹³ Claude Dauphin, « Poétique et sémiotique du titre musical », art. cit., p. 12.

¹¹⁴ Hoa Hoi Vuong, *Musiques de roman*, op. cit., p. 86.

Wagner et le Limousin

C'est en ce sens qu'il faut envisager l'abondante littérature de filiation wagnérienne : certes, la matière arthurienne ou celle puisée dans les *Nibelungen* ne sont pas exclusives au compositeur, mais le déferlement, entre la fin du XIX^e siècle et l'après-guerre, de productions littéraires, et artistiques plus largement, marquées par « la présence [...] d'un certain médiévisme empreint de sacralité, de personnages, configurations et objets typiques de certains mythes wagnériens, notamment la cosmogonie de l'*Anneau du Nibelung*, les matières tristaniennes et parsifaliennes, enfin l'allusion à certaines de ses pages les plus connues¹¹⁵ », découle sans contredit du triomphe culturel du compositeur en sol français. On peut dès lors supposer que les romanciers qui travaillent à partir de thèmes, de *topoi* et de configurations, narratives comme esthétiques, propres à l'imaginaire wagnérien aient pris connaissance de ceux-ci par une expérience d'abord musicale, par le biais de rares représentations scéniques ou, le plus souvent, de versions orchestrales¹¹⁶ et d'arrangements pour piano. Il apparaît ainsi peu plausible de cautionner *a contrario* une influence plutôt littéraire¹¹⁷, puisée directement dans les légendes médiévales. L'appréhension wagnérienne, rappelons-le, est double : « en sus de la lettre du texte, déjà loin de répondre aux lois de l'univocité, il y a un surplus de matière – celui de la musique – qui, non content d'opérer sur le mot des effets d'amplification diffus, ajoute à l'ensemble des transferts opérés, un autre état de sens dont il est difficile, par essence, d'appréhender la teneur¹¹⁸. » Il conviendra donc d'interroger, au regard d'une poétique du récit-partition, les termes par lesquels la réécriture du récit wagnérien, auréolé de l'imagerie mythique qu'il charrie, engage d'un même mouvement une réflexion critique sur la musique – et, partant, sur l'action de celle-ci sur la prose et les configurations romanesques : à la lumière des conceptions philosophiques, spirituelles, politico-historiques et esthétiques de Wagner telles qu'elles ont été véhiculées par ses principaux exégètes (Baudelaire, Nietzsche, Mallarmé) et qu'elles se sont propagées dans le circuit intellectuel, la musique et le langage partagent une souche et un *telos* communs,

¹¹⁵ Timothée Picard, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 44.

¹¹⁶ Aux suites du scandale de *Tannhäuser* dont il fut précédemment question (voir *supra*, p. 96-99), les œuvres de Wagner seront réintroduites au sein de l'institution française et globalement appréciées du public qu'à partir de la décennie 1880, grâce aux programmations des concerts Colonne, Pasdeloup et Lamoureux.

¹¹⁷ Il faut évidemment nuancer cette assertion, et reconnaître l'empreinte du wagnérisme dans toute son envergure : les figures, le lexique, les représentations et les structures puisés chez Wagner ont circulé et se sont nourri des discours, des espaces et des *épistémè* successifs qui les ont charriés et transformés au fil du temps, de sorte qu'il apparaît souvent périlleux de singulariser, dans les romans à teneur wagnérienne, ce qui procède directement de l'œuvre du compositeur de ce qui témoigne plutôt d'un contexte de diffusion et de réception, d'un imaginaire nationaliste et de divers effets de mode développés dans l'orbite du symbolisme.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

et aspirent à l'ultime réunification par le truchement de l'œuvre d'art. Elles vont donc de pair, et considérer celle-ci engage nécessairement une réflexion sur celui-là. Récupérer la nébuleuse wagnérienne reviendrait à s'inscrire dans le sillage – ou à rebours de celui-ci – d'une recherche de plénitude, expressive comme sémantique, en vue de laquelle un certain paradigme musical, sollicité *par* et *pour* une littérature confrontée à ses limites, viendrait fournir, sinon une réponse, à tout le moins un modèle compensatoire pour reprendre aux œuvres wagnériennes leur puissance expressive.

Pour revenir à notre proposition initiale, le renvoi, depuis le titre, aux éléments de la mythique wagnérienne suffit à induire les sensibilités vers un intertexte de même influence et, *a fortiori*, à accentuer les affinités thématiques et les configurations musicales qui travaillent conjointement le tissu romanesque. Autrement dit, le condensé narratif à teneur wagnérienne qui figure à l'intitulé suppose d'emblée une remédiatisation de la matière et de l'expérience opératiques, et participe à leur actualisation. C'est en effet ce que l'on constate dans *Siegfried et le Limousin* de Jean Giraudoux, dont l'onomastique symboliquement chargée du titre permet de mettre au jour la réécriture dialogique, voire critique de l'imaginaire wagnérien et des extrapolations nationalistes qu'il sous-tend. La référence au héros des *Nibelungen*, figure héroïque par excellence de la cosmogonie germanique, se conjugue à un doublet français et provincial, et forme avec lui une antithèse qui table sur l'antagonisme franco-allemand de l'entre-deux-guerres et sur ses mythes structurants pour revendiquer une réconciliation des deux cultures ennemies. Un effet de specularité se dégage pourtant du titre, qui pose d'un côté Siegfried le germain et de l'autre son *alter ego* limousin en un face à face inversé, accusant les oppositions culturelle et spirituelle présumées entre l'Allemagne et la France ; or, tout en les dissociant, la conjonction « et » relie ces deux figures historiquement rivales en un même binôme, et instille déjà un doute quant à l'éventuelle identité partagée par Siegfried et le Limousin. L'atténuation du contraste, motivée par la présence d'un indice d'addition plutôt que par une préposition marquant la contradiction, annonce ce que l'on apprendra assez rapidement à la lecture du roman, que le très (trop ?) allemand Siegfried von Kleist se trouve à être en réalité l'écrivain français Jacques Forestier, dont le nom « arborisant » révèle également une forte résonance wagnérienne.

La somme de ces remarques et l'arrière-plan politique dans lequel s'inscrit le roman suggèrent, en filigrane, un déracinement de l'imaginaire wagnérien, qui constitue dans le contexte une prise de position

politique¹¹⁹ : la tutelle wagnérienne revendiquée par Giraudoux participe d'un geste symboliquement connoté et implique une volonté de rehausser la portée universelle du compositeur de Bayreuth. En outre, ces observations laissent entendre une poétique de la réécriture et du bougé énonciatif, de l'imposture et du double, qui engage un questionnement flottant sur la notion de plagiat et, partant, un mouvement à la fois centrifuge, qui investit les mots des autres et allude à des textes extérieurs, et centripète, par un élan autoréflexif de l'écriture sur elle-même. Dès les premières pages du roman, une théorie de l'écriture, qui s'amalgame avec la pratique du plagiat, est énoncée et situe l'œuvre sous le signe de l'emprunt langagier :

J'écrivis pour S. V. K. une lettre ouverte que je portai au directeur de notre principale revue hebdomadaire. [...] Il me calma...

— À quoi bon ? me dit-il. Ai-je réclamé contre Willamowitz Mollendorf ? Cependant il a fait sienne ma meilleure dénomination de Penthésilée : « Tigresse qui par-dessus sa peau porte encore une peau de tigre. » Il n'a même pas cité mon nom ! [...] Mais surtout, mon cher petit, quelle importance ont ces querelles ? Ou plutôt n'est-il pas avantageux que Forestier, dont la vie et l'œuvre fulgurantes (si vous me permettez de plagier à mon tour Baehrens [...]), ont pénétré par embrasement tant de jeunes Français, s'insinue à peu près dans l'appareil raisonnable d'un écrivain allemand, fût-ce par fragments aussi gros ? Votre S. V. K. a oublié de mettre des guillemets (SL : 6-7).

L'antagonisme des perspectives défendues par Jean, le narrateur, et le directeur de la revue circonscrit les bornes entre lesquelles penser le programme romanesque mis en œuvre par Giraudoux : dans la mesure où le plagiat, comme décalque réfléchi et conscient d'un texte préexistant, se confond avec l'emprunt de « trouvailles » rhétoriques, voire de lieux communs saisis pour « le prodigieux intérêt de l'expression » (SL : 6), et considérant que ces contrefaçons n'indignent que Jean, il nous apparaît plausible de lire le roman à la lumière de l'intertextualité. Celle-ci éclaire le fonctionnement interne de l'œuvre, qui tend à accorder préséance à l'originalité langagière de l'énonciation au détriment du contenu de l'énoncé. Pour ce faire, le texte procède fréquemment à des mises en abyme de l'écriture, à des dialogues exégétiques enchâssés et à des stratégies de répétition et d'isotopie tissant un réseau interne de citations et de parallélismes qui peuvent être rapprochés, selon Antoinette Weber-Caflisch, « de la partition musicale, mais peut-être plus encore de l'ornement par excellence, l'arabesque¹²⁰ », figure par

¹¹⁹ Dans l'entre-deux-guerres en effet, plusieurs institutions médiatiques et grandes revues, générales comme spécialisées, cessent de s'intéresser à la musique allemande pour défendre et diffuser une musique « française de France », pour le dire avec Jean Cocteau. (Voir entre autres l'éditorial que signe Jacques Rivière lors de la reprise de la publication de la *NRF* et dont il entend faire, « en obéissant [au] génie [français] et [en] épanouissant ses vertus naturelles, [...] l'organe spéculatif [...] dont la France a besoin. » (Jacques Rivière, « *La Nouvelle Revue française* » [1919], *Études (1909-1924) : l'œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle revue française*, édition établie et annotée par Alain Rivière, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1999, p. 33.)

¹²⁰ Antoinette Weber-Caflisch, « *Siegfried et le Limousin : un roman de la méthode* », *Travaux de littérature*, n° 4 (1991), p. 254.

excellence de la sinuosité et du repli. Avaliser l'hypothèse de l'intertextualité, indissociable de la relation du commentaire que le procédé extériorise, nous permet de mettre en évidence la présence d'un *prétexte* wagnérien, à entendre à la fois comme alibi dramatique et matrice initiale d'écriture. Une étude génétique du texte confirme par ailleurs la filiation wagnérienne revendiquée par Giraudoux, qui avait initialement envisagé inclure dans une version primitive du roman une scène consacrée à « [l]a musique de Debussy contre Wagner dont il porte le nom (Siegfried)¹²¹ » et qui, par l'emplacement stratégique qu'elle occupait (avant-dernier tableau du chapitre ultime), participait au dénouement au même titre que la réappropriation de ses origines limousines. Mais que la présence du *topos* s'avère somme toute assez diffuse dans la version officielle du roman ne signifie pas pour autant que la détente wagnérienne du titre soit anecdotique : outre des allusions aux œuvres de Wagner et à ses activités de compositeur, c'est toute un univers wagnérien qui irrigue le texte, avec son système de valeurs, son répertoire de mythes fédérateurs et d'associations pour les identités franco-allemandes, et sa bimbelerie caractéristique du « kitsch wagnérien, quintessence de tous ces *produits dérivés* que le monde de l'Opéra s'est mis à sécréter¹²² » qui se déploie en toile de fond et donnent une consistance à la stratification intermédiaire du texte. La référence wagnérienne s'inscrit en ce sens comme un réseau souterrain dont certains points pivots affleurent ponctuellement à la surface et proposent « d'introduire un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte d'origine¹²³. » De ce point de vue, il convient d'examiner les marques de ce dialogue avec l'œuvre wagnérienne et d'en dégager les mécanismes de production d'un sens nouveau, articulation particulièrement féconde si l'on considère l'enjeu de la filiation intertextuelle explicitement problématisé dans le roman.

La question de la réécriture, qui met en branle la quête du narrateur, traverse en effet *Siegfried et le Limousin* dans son entièreté, autant au niveau diégétique que critique : mobilisé par le plagiat inconscient signé S.V. K. à l'endroit des romans de Forestier, qui semblent lui revenir par bribes au cœur de l'amnésie de Siegfried, l'enjeu se répercute dans une série de remarques à valeur métadiscursive sur la littérature, dans la reproduction *in actu* de lettres (apocryphes) attribuées à Heinrich Heine, ou encore

¹²¹ Voir Jacques Body, « Appendice : *Siegfried et le Limousin*. Plans et versions primitives », in Jean Giraudoux, *Œuvres romanesques complètes*, sous la dir. de Jacques Body, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I, p. 1647.

¹²² Timothée Picard, *La civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 289.

¹²³ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27 (1976), p. 266.

dans le dialogue intertextuel qui ne cesse de s'épandre au gré des encyclies générées par le texte, et dont la richesse ne saurait se limiter aux emprunts wagnériens¹²⁴. Par ailleurs, ces derniers participent moins de la scénographie des *Nibelungen* qu'ils dérivent d'un imaginaire gigogne et protéiforme à travers lequel sont incorporées des allusions, des figures et des effets issus du répertoire wagnérien dans son entièreté. En témoigne la récurrence des renvois à *Tristan* dans la trajectoire individuelle des personnages, dont l'apparition coïncide souvent avec une réflexion, explicite ou sous-jacente, sur l'écriture donc, selon le raisonnement filé dans le roman, sur celle-ci comme exercice de *réécriture*. Lorsqu'il fait dire au très allemand Zelten, doublet du narrateur et principal adjuvant dans sa quête de rétribuer à Siegfried son identité française, que « le bonhomme qui projeta ainsi sur Corneille les romanceros, sur Molière Don Juan et Tristan sur Wagner, n'avait pas perdu son temps » (SL : 39), Giraudoux postule que la création artistique innove moins par la nouveauté qu'elle repose sur un *continuum* de retours et de boucles intertextuelles, qui, par le moyen de la référence, travaille au fond son propre langage. *A fortiori*, il énonce, par la boucle référentielle ainsi mise en place entre le titre et le texte, la prégnance d'un arsenal wagnérien, par le biais duquel il confronte la plasticité de l'outil langagier.

Tout se passe donc comme si le recours à Wagner permettait une écriture du second degré, dont l'intertextualité ne serait qu'une stratégie transitoire pour mieux saisir les particularités spécifiques au langage littéraire. Solliciter une matière connue aurait comme effet de rabattre la lecture sur la matérialité de la forme et d'accentuer la nouveauté de l'écriture : c'est ainsi que la prose de S. V. K. apparaît originale aux yeux de Jean, parce que la conformité de la substance énoncée avec les écrits de Forestier, bien connus du narrateur, met en relief les particularités de l'énonciation : « La langue de l'auteur aussi me semblait originale, il y faisait un usage presque neuf pour l'Allemagne de la litote et de la paraphrase » (SL : 3). Les lieux communs attachés à la langue française, tels qu'ils circulent alors au sein de l'imaginaire collectif, transcendent les frontières linguistiques et subsistent en allemand, si bien qu'ils donnent au second idiome une nouveauté agréable, occultant pour un temps les incompatibilités perçues comme inhérentes aux deux cultures. Mais ils interagissent également avec les modalités de l'être-aumonde associées aux conceptions identitaires rattachées aux nations rhénanes par la *doxa* de l'époque : alors que Jean, doté de faux papiers canadiens, s'apprête à aller à la rencontre de Siegfried, en lequel il a

¹²⁴ Dans l'article qu'elle consacre à la dimension palimpsestueuse du roman, Antoinette Weber-Caflisch défend de manière très convaincante l'hypothèse d'une réécriture giralducienne du *Lutèce* de Heinrich Heine (Cf. « Jean Giraudoux et Heinrich Heine, le Limousin et le Rhénan », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 27 : « Giraudoux pasticheur et pastiché » (1999), p. 63-116.) Nous ne nions pas le riche feuilletage intertextuel à l'œuvre dans *Siegfried et le Limousin*, mais nous bornerons notre travail de traque uniquement au fil rouge wagnérien, le seul intertexte directement en lien avec notre problématique.

précédemment reconnu Forestier, le fil de ses méditations conduit à une forme de relativisme, voire de brouillage des essentialismes nationaux : « Tous les Allemands [...] n'étaient autres que ceux qui gardent depuis des siècles l'Or du Rhin, si l'or du Rhin représente la naïveté, la pompe, la douceur allemande, et c'était à eux à que j'avais à ravir Forestier. Le vrai Siegfried aujourd'hui, c'était moi, avec mon passeport canadien : Siegfried Chapdelaine. » (SL : 98) Le déplacement que fait subir Giraudoux au mythe, par un double pas-de-côté (Siegfried peut non seulement être français, mais canadien-français), et la réinterprétation de sa structure narrative (c'est le héros français qui doit désormais récupérer l'anneau sacré des mains germaniques ennemies), révèlent les possibles de la (re)création, qu'elle soit littéraire ou identitaire, et soulèvent le problème de l'universalité rassembleuse – ou au contraire, du clivage – du mythe.

Grâce à l'intertexte wagnérien inscrit à l'intitulé, qui confère à l'œuvre une coloration mythique et une perspective critique, nous sommes en mesure de fédérer les fuites successives de l'intrigue, ses boucles et ses digressions, autour d'un fil rouge, qui déplie également dans la foulée une réflexion poétique (et politique). Par une amorce romanesque qui problématise d'entrée de jeu les thèmes de l'emprunt textuel, de la réécriture et de l'imposture, le texte ne cesse de renvoyer à sa propre composition et invite le lecteur à s'interroger sur la fonction de la référence¹²⁵ et de l'intertextualité à l'échelle de l'œuvre. En outre, l'entrelacs tissé par les allusions, l'onomastique et la toponymie, renvoyant quasi exclusivement à l'espace franco-allemand, duplique à un niveau supérieur l'énigme qui sillonne le roman : l'emprunt littéraire (et artistique, plus largement) procède-t-il du plagiat ? renvoie-t-il toujours à son lieu premier d'apparition une fois passé au sas de la langue et de l'imaginaire d'un autre ? Ainsi ces questions redoublent l'enjeu de la francité de Forestier et de l'ambiguïté de sa persistance au-delà de l'amnésie et de la résurrection en territoires géographiques, linguistiques et spirituels allemands dès lors qu'il se prénomme désormais Siegfried.

Ces constats, au fondement du programme giralducien exposé dans *Siegfried*, autorisent à penser l'écriture au prisme des imaginaires linguistiques et culturels perçus comme antagonistes, et travaillent les configurations romanesques à dessein de tendre vers un certain universel, évoqué sous les auspices de la figure mythique des *Nibelungen*. Certes, le Siegfried de Wagner est pétri de germanité, ce que Giraudoux, dans sa réécriture, distord délibérément par la conception d'un personnage en qui se

¹²⁵ Ce terme est à opposer, comme le suggère Tiphaine Samoyault, à celui de *référentialité*, dans la mesure où « le jeu de la **référence** – la façon dont la littérature renvoie à elle-même – semble toujours contredire celui de la **référentialité** – le lien de la littérature avec le réel. » (Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature », 2013, p. 77.)

conjuguent deux citoyennetés rivales ; mais le décloisonnement symbolique que l'auteur inflige à son Siegfried permet de poser le problème des essences nationales et des rapports interculturels comme un tremplin ou, à tout le moins, comme un stade intermédiaire à franchir pour atteindre la question essentielle de l'identité humaine. *Exit* les déterminismes essentialistes entre une patrie, une langue et un être-au-monde : les forêts, les rivières et les légendes médiévales wagnériennes se retrouvent également dans la province française. Avant de lever momentanément l'ancre du continent Wagner, nous nous permettrons à nouveau de convoquer les conclusions de Timothée Picard, qui rejoignent ainsi les nôtres : « l'affinité de Siegfried avec la forêt et l'eau, traits germaniques s'il en est, finissent par se renverser : Siegfried "est" Forestier, l'homme de la forêt, donc, et des cours d'eaux qui chantent aussi bien dans le Limousin qu'en Allemagne¹²⁶. » Autrement dit, et en souscrivant à l'éthique qui traverse le roman, les faisceaux de sens wagnériens qui structurent le texte relèvent-ils encore d'une identité (historique, culturelle, spirituelle) fixe dans la mesure où ils fournissent une matrice d'écriture à des auteurs qui n'en partagent ni le sol, ni la langue, ni les valeurs ? La référence intertextuelle n'est-elle pas un nœud de sens qui configure de la nouveauté à inscrire dans la foulée d'une mémoire dont on ne garde que l'universel ? Il nous semble en tout cas que la lecture du roman au regard de son en-tête wagnérien tend à confirmer cette spéculation.

La montée panique de la sève universelle, ou l'imaginaire stravinskien de Claude Simon

La difficulté s'intensifie encore lorsque le flottement intertextuel ne s'arrime à aucun point d'ancrage concret dans le texte, mais persiste tout de même à interférer avec le processus de lecture et à en infléchir le cours. On constate ce phénomène dans l'un des premiers romans de Claude Simon, *Le sacre du printemps* – le dernier de l'ancienne manière, dira-t-il, « l'axe, le pivot autour duquel tout tourne, devient autre, cesse apparemment de ressembler à ce qui précède¹²⁷ » –, œuvre parue en 1954 qui pose déjà les assises de l'arsenal thématique et technique que l'on retrouvera systématiquement dans la production ultérieure du romancier : la guerre, la quête des racines familiales, la restitution d'une mémoire problématique, la focalisation éclatée et l'intrigue à foyers multiples, l'amplitude phrastique et la souplesse syntaxique, l'intertextualité foisonnante, etc. Mais de la musique de Stravinsky à laquelle le titre invite à s'attendre, aucune mention explicite, aucune analogie thématique ou structurelle, abstraction faite de la composition en deux parties de longueur plus ou moins égale. Les rares critiques qui ont

¹²⁶ Timothée Picard, *Wagner, une question européenne*, op. cit., p. 281.

¹²⁷ Claude Simon, dans un entretien avec Hubert Juin, « Les secrets d'un romancier. Entrevue avec Claude Simon », cité in Michel Bertrand, *Langue romanesque et parole scripturale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1987, p. 28.

interrogé ce texte se sont contenté de mentionner l'emprunt stravinskien sans pour autant s'en préoccuper, se bornant à souligner la coïncidence de l'année de naissance de Simon avec celle de la représentation inaugurale du ballet (1913)¹²⁸ – déterminante pour l'imaginaire de la modernité musicale – ou de poser l'amorce d'un dialogue entre l'œuvre romanesque et son homonyme musicale, laissé en suspens¹²⁹. Une avenue mitoyenne émerge également, qui embrasse plutôt le sillon mythico-religieux dégagé par le titre, qu'évoque de surcroît l'argument du ballet stravinskien : Ralph Sarkonak et Philip H. Solomon¹³⁰ abordent tous deux le roman sous l'angle des rites de passage auxquels se soumettent selon eux le protagoniste Bernard Mallet et son beau-père dans le chapitre analeptique qui le dépeint dans sa jeunesse, cérémonie initiatique à envisager au regard du commentaire explicatif de Stravinsky et de la chorégraphie déconcertante élaborée par Nijinski. Le plus souvent cependant, la proximité syntaxique et sémantique avec *Le Jardin des Plantes* constitue un premier jalon analytique, et conduit à une lecture comparée des deux romans, dont le premier propose, par l'épisode du trafic d'armes au troisième chapitre, une matrice propédeutique pour le second roman¹³¹ : mais somme toute, aucun examen substantiel de la référence stravinskienne, pourtant porteuse d'une puissante résonance symbolique.

Il n'est d'ailleurs pas surprenant de prendre acte de ce point aveugle des études simoniennes : en plus de s'inscrire au sein du corpus rejeté par l'auteur, justifiant ainsi le parti pris des critiques de ne pas s'attacher à ces configurations (inter)textuelles tant s'en faut, *Le sacre du printemps* occulte en grande partie les indices qui font signe vers l'œuvre musicale et l'évidence de l'influence dostoïevskienne, par

¹²⁸ Voir Ralph Sarkonak, « *Le Sacre du printemps*, “échec et mat” », in Jean-Yves Laurichesse [dir.], *Les premiers livres de Claude Simon (1945-1954)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lettres modernes Minard », 2017, p. 107 ; Anne-Lise Blanc, « Discordes et concordances dans la partition simonienne du *Sacre du printemps* », in Jean-Yves Laurichesse [dir.], *Les premiers livres de Claude Simon (1945-1954)*, op. cit., p. 159.

¹²⁹ Voir *ibid.*, p. 157-160. Malgré un titre prometteur, cet article n'aborde l'analogie musicale qu'en guise de conclusion, à l'appui de la célèbre étude de Jacques Rivière à propos de l'œuvre de Stravinsky. Comme nous connaissons très bien ce texte, nous nous permettons de poursuivre la réflexion engagée par Anne-Lise Blanc plus loin dans ce chapitre.

¹³⁰ « Specifically, the title of the novel refers to the religious (in the larger sense of the term) significance of coming of spring, that segment of the cycle of the seasons traditionally associated with fertility and rebirth. Isomorphic to that cycle are the initiatory ceremonies typical of so-called primitive societies, the rites de passage. These rites consecrate “changes in status or social position undergone as a person passes through the culturally recognized life phases of his or her society.” » (Philip H. Solomon, « Life's Illusions: Patterns of Initiation in *Le Sacre du printemps* », in Randi Birn et Karen Gould [dir.], *Orion Blinded: Essays on Claude Simon*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1981, p. 59.)

¹³¹ Voir à cet égard Jean-Yves Laurichesse, « Passeur en eaux troubles. L'épisode du passage des armes dans *Le Sacre du printemps* et *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », in Paul Carmignani [dir.], *Figures du passeur*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2002, p. 133-158.

ailleurs admise par l'auteur¹³², constitue le plus souvent un motif valable pour renoncer à la désambiguïsation de l'intitulé. Pour quiconque connaît le discours stravinskien sur le sens de la musique (« par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit »), l'avenue d'une possible influence s'annonce *a priori* revêche, et il n'est pas impossible d'attribuer à Simon ce roman intitulé *Le sacre du printemps* qui, selon la légende, aurait été soumis à Stravinsky (lequel l'aurait retourné sans même l'ouvrir.)

Pourtant, nous persistons à croire qu'inscrire un roman sous le signe du plus grand scandale de l'histoire musicale du XX^e siècle ne saurait être appréhendé avec insouciance, ni relever d'un inoffensif hasard, ne serait-ce que pour proposer un horizon de lecture ou appareiller le « tempo » de la lecture. Au-delà de la coïncidence temporelle qui situe sous la même étoile du renouveau esthétique la naissance de Claude Simon, la première du ballet et la parution du premier tome d'*À la recherche du temps perdu* dont on connaît l'influence décisive sur la pratique scripturaire simonienne, une quête du musical anime la démarche du romancier, ainsi qu'il le formule dans un entretien conjoint avec Bernard Pivot et Pierre Boulez : « Je change de tempo comme un compositeur change le tempo. [...] Ça me semble être intéressant d'écrire un thème dans un certain tempo, de le reprendre dans un autre ensuite¹³³. » La remarque, qui relève à première vue de la trivialité, prend une importance non négligeable lorsqu'on l'envisage à l'horizon de la texture sonore et dynamique du *Sacre* de Stravinsky, qui exploite délibérément les changements brusques dans la pensée rythmique et inhibe au maximum le développement mélodique. On retrouve des effets conformes dans le roman de Simon, notamment dans l'élaboration d'une syntaxe hachurée, l'emploi d'aposiopèses et de suspensions sémantiques, et la violence de l'expression qui jaillit sporadiquement d'une prose dont la tonalité n'est jamais fixée ; mais sans doute est-ce le titre qui rend sensibles ces procédés de composition, et qui place les balises herméneutiques nécessaires pour identifier les moyens par lesquels l'intertexte musical infléchit les modalités de l'écriture. À cet égard, trois grandes lignes de force se dégagent et fraient le roman en diverses strates où se cristallise un sens nouveau, suggéré par l'intitulé : *primo*, une affinité particulière entre la teneur de l'intrigue et l'argument du ballet, plus ou moins resserrée autour de l'enjeu du rite de passage ; *deuxio*, les rapports d'analogie qui articulent le dispositif textuel et les effets sensibles qu'il

¹³² « Mon dernier bouquin (*Le sacre du printemps*) était une tentative de refaire *L'adolescent* de Dostoïevski ». (Claude Simon, cité par Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon : une vie à écrire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Biographie / Seuil », 2011, p. 218.)

¹³³ Claude Simon, Entretien télévisé avec Bernard Pivot, « Les sentiers de la création », *Apostrophes*, 22 septembre 1981, ≈ 22m04.

génère à la partition ou à l'expérience auditive de l'œuvre ; *tertio*, une empreinte rhétorique des *topoi* et des poncifs d'écriture véhiculés par le discours de Stravinsky et de ses principaux exégètes, qui circulent dans l'imaginaire collectif et qui sont en quelque sorte repris, déplacés et parsemés dans le tissu du roman.

Une première lecture à la lumière de l'œuvre musicale permet de constater une certaine proximité thématique, ou plutôt symbolique, entre la trajectoire du protagoniste, qui parvient en quelque sorte à la maturité, par une réconciliation avec sa colère adolescente et l'apaisement de l'inimitié à l'égard de son beau-père, et les contours de l'argument initialement envisagé par Stravinsky – qui aurait cherché à représenter « le spectacle d'un grand rite sacré païen : les vieux sages, assis en cercle, et observant la danse à la mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu printemps¹³⁴. » Dans la foulée des articles critiques évoqués ci-haut, il convient de reconnaître dans les deux productions une commune description de l'adolescence et des rites qui l'accompagnent immuablement, la représentation du sacrifice (réel ou symbolique) d'une jeune fille et une problématisation des rapports entre l'individu et la collectivité. Le printemps de Claude Simon, certes, est à saisir dans une dimension métaphorique, relative au printemps de l'existence, puisque les histoires parallèles de Bernard et de son beau-père se déroulent au mois de décembre (1952 et 1936), mais coïncident tout de même avec une expérience transformatrice qui force les deux jeunes hommes – Bernard a dix-neuf ans, son beau-père avait la vingtaine en 1936 – à renoncer à leurs illusions de jeunesse et à leurs ambitions héroïques. Dans ce roman, les déboires de l'adolescent se doublent d'une forte dimension initiatique. Mû par un sentiment qu'il interroge très peu, Bernard se lance à la rescousse d'Édith, la sœur d'un élève à qui il donne des leçons de mathématiques, pour l'aider à financer clandestinement, par la vente d'une bague qu'elle a volée à sa mère, un avortement. Il se charge de confier le bijou à un trafiquant, Jacky, et, pendant que ce dernier quitte les lieux pour s'occuper de la transaction, Bernard reste avec la copine de l'usurier, qui l'enivre et couche avec lui. Croyant qu'on lui a volé la bague, l'adolescent retrouve le trafiquant et s'engage avec lui dans un violent corps-à-corps, duquel il se sort difficilement, non sans plusieurs contusions au visage. Revenant bredouille vers Édith, il constate ainsi son triple échec : non seulement a-t-il perdu le combat avec Jacky et le diamant grâce auquel la jeune fille espérait échapper à la disgrâce, mais sa naïveté d'adolescent et sa soif intransigeante de pureté s'estompent également, en prenant pleinement conscience de l'état de celle qu'il cherchait à aider et de l'identité de l'homme qui est responsable de sa grossesse : son beau-père honni. Dans la foulée de ces révélations à multiples détentes, Bernard se rend aux bords

¹³⁴ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, 2001 [1935], p. 66.

de la Seine pour asperger son visage tuméfié d'eau glacée, retire sa gabardine, sa veste, son tricot, et envisage un instant s'abandonner à la noyade :

Mais il ne bougea pas, resta accroupi au même endroit, grelottant paisiblement sous sa chemise trempée, en train de répéter une fois de plus à la jeune fille les mêmes phrases maintenant vidées de sens cependant que la pluie, le monde indifférent, le fleuve, continuaient, infatigables et noirs à rouler et couler au sein des noires étendues, les noirs cimetières du temps où errent sans fin ni trêve, ballotés par les océans humides, les cadavres dormants.

Mais il ne le fit pas, ne se jeta pas. [...] Malgré cela, ou peut-être à cause de cela, et en dépit du tremblement continu qu'il n'arrivait pas à réprimer, il se sentait pourtant mieux que lorsqu'il avait descendu le même escalier qu'il gravissait maintenant, émergeant peu à peu dans la zone de lumière des lampadaires comme un personnage fantomatique rescapé des enfers, comme si arrivé trop jeune et par erreur aux sombres rives du Styx il retournait sur terre après examen de son dossier jugé trop mince par des divinités inférieures et généreuses – ou cruelles, ou perverses – pour un supplément d'épreuves et de peines. (SP : 130-131)

Cette expérience, qui joue des codes du baptême et de la mue symboliques, par lesquels le jeune homme peut envisager se délester des illusions et des erreurs de l'adolescence, souligne en creux la question du rite de passage, partagé par la plupart des croyances païennes, dont celles mises en musique par Stravinsky. Virtuellement sacrifié à la terre, comme le rappelle sa traversée du Paris souterrain qui inaugure ses mésaventures au seuil d'une bouche de métro, Bernard s'enfonce dans « la tiède puanteur souterraine, les escaliers, les couloirs où soufflait comme l'haleine d'un monde inférieur et sale, encore lourde – quoique à cette heure les quais, les rames, fussent presque vides – de toutes les émanations » (SP : 92), comme s'il s'incorporait aux entrailles de la terre à dessein de racheter le péché d'Édith et d'en rédimmer la destinée. Comme l'avance Philip H. Solomon, la bouche de métro évoque, par l'introduction sous terre à laquelle elle oblige, le retour dans une matrice souterraine et suggère dès lors l'étape ultime du schème initiatique, en une configuration qui rappelle l'archétype de la dévoration par un monstre partagé par bon nombre de traditions¹³⁵. Aux suites des épreuves infligées par le rite initiatique, qui prennent la forme d'une expérience à la fois mortuaire et baptismale, le jeune homme franchit le cap de l'âge adulte : à « la juvénilité des traits, la bouche presque enfantine, l'ovale du visage où un rasoir consciencieux et, semblait-il, inutile, avait laissé une mince écorchure » (SP : 90) succède la figure d'un homme qui « se ras[e] maintenant, sans eau chaude et sans égard pour la peau à vif » (SP : 205). La vivifiante jeunesse du printemps a été rendue à la terre.

¹³⁵ Philip H. Solomon, « Life's Illusions: Patterns of Initiation in *Le Sacre du printemps* », art. cit., p. 61. Nous traduisons.

La coloration initiatique du récit de Simon entretient certes des liens plutôt laxistes avec le ballet éponyme, mais elle en inverse néanmoins quelques-unes des configurations cardinales au profit d'une filiation plus symbolique que narrative. En effet, la densité urbaine des espaces où se déroule le sacrifice contredit les contrées champêtres d'une Russie folklorique fantasmée par Stravinsky, et l'offrande au dieu de la terre, sous la forme d'une jeune vierge élue par le groupe, diverge assez largement de l'acte rituel auquel sont soumis les protagonistes du roman, qui accomplissent *a contrario* une trajectoire salutaire : Bernard parvient à réussir, au fil de ses échecs successifs, les stades mythiques du rite de passage (la mission rédemptrice, la mort symbolique et la renaissance accompagnée d'une réintégration au groupe¹³⁶) et Édith, happée *ex machina* par une voiture, perd ainsi le fœtus comme par miracle. L'œuvre se referme sur la garantie d'une réinsertion à la collectivité, qui passe, pour le jeune homme, par une éventuelle réconciliation familiale, et pour la jeune femme, par la fausse-couche salvatrice qui lui assure un avenir serein au sein du milieu de « gens comme il faut » (SP : 275) dont elle provient. Conformément au scénario mythico-religieux restitué par le système narratif et les ressorts dramatiques qu'il configure, le roman dénoue la succession d'échecs qu'il met en place par un *excipit* heureux, voire vaudevillesque : la découverte du diamant perdu représentant le succès de l'élue initié et le retour à l'ordre naturel du monde. Notons de surcroît que la circularité de l'anneau renvoie à la conception temporelle au fondement de l'œuvre simonienne, jouant de la répétition et du dédoublement (plus ou moins) spéculaire d'un *coming of age* qui se vit invariablement sous le signe de la désillusion, et rappelle également les cosmogonies primitives dans lesquelles l'existence s'opère au fil de cycles successifs qui rythment les âges de la vie. Aussi nous permettrons-nous ce détour par la glose de Stravinsky, qui affirmait conclure sa suite orchestrale sur un retour à l'ordre : « Le cycle annuel des forces qui renaissent et qui retombent dans le giron de la nature est accompli, dans ses rythmes essentiels¹³⁷. »

Au regard du paratexte stravinskien explicatif cependant, il semble que l'influence réelle du *Sacre* sur le roman de Simon réside dans l'imagerie qu'il déploie et dans le mouvement fédérateur de la « montée totale, panique, de la sève universelle¹³⁸ » que partagent les protagonistes aux prises avec les violentes poussées de l'instinct de vie. On retrouve plusieurs indices de cette empreinte, notamment dans le portrait d'individus représentés au prisme d'une animalité par laquelle ils peinent à prendre conscience

¹³⁶ Voir *ibid.*

¹³⁷ Igor Stravinsky, « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du printemps* », *Montjoie !*, n° 8 (29 mai 1913), cité in François Lesure, Gertraut Haberkamp, Malcolm Turner et Emilia Zanetti [éd.], *Igor Stravinsky. Le Sacre du printemps : dossier de presse*, Genève, Éditions Minkhoff, coll. « Anthologie de la critique musicale », 1980, p. 15.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 13.

de leurs désirs et à mettre en mots leurs ressentis. Les sentiments confus qu'Édith inspire à Bernard ne sont jamais confrontés¹³⁹, mais légitimement l'instinct chevaleresque¹⁴⁰ qui s'empare de lui pour lui venir en aide, ou encore l'émoi panique lorsqu'il réalise qu'elle est enceinte ; tous deux sont alors dépeints comme objets d'une pulsion millénaire inévitable, esclaves des forces de la nature et de l'appel de la fertilité – et, en ce sens, plus animaux qu'humains :

[...] et ainsi ils restèrent face à face pendant un temps qui n'en finissait plus [...], leurs deux visages s'affrontant, celui de la jeune fille, ou plutôt de la femme, durci maintenant par cet insolent mépris, la foncière hostilité d'un sexe depuis des millénaires esclave et despote, celui du garçon suppliant, implorant, épouvanté, l'un et l'autre prématurément vieillis, flétris, l'un par quelque chose de bien plus brutal, bien plus cruel que les coups sous lesquels sa chair avait éclaté, l'autre par cette tranquillité même, ce calme effrayant, cette colère de femelle outragée, blessée, haineuse (SP : 136)

Le champ lexical de l'animalité, qui résonne avec les comparaisons filées qui associent les femmes du roman à des créatures félines¹⁴¹, vient sans doute évoquer le cortège des adolescentes qui dansent en hommage à la divinité du printemps, ces figures « mi-femme[s], mi-bête[s]¹⁴² » galvanisées par l'essor du renouveau et par le battement du Printemps ; mais surtout, une imagerie érotique aux allures primitives s'élabore dans le fil du texte et consolide une cohérence supplémentaire au regard du titre. Ainsi, au moment où Bernard téléphone à Édith pour l'informer des tenants et aboutissants de sa mission, le cœur battant et le ventre noué de l'adolescent répondent non seulement à l'émoi provoqué par la « voix

¹³⁹ « “Allô, oui, c'est vous ? [...] Oui, je vous la passe... Eh Édith...” », puis le vide, le bourdonnement mystérieux pendant qu'il attendait *le cœur battant*, les yeux stupidement fixés sur le mur griffé de graffiti obscènes » (SP : 111 – nous soulignons).

¹⁴⁰ Au fort de ses pérégrinations pour venir en aide à la jeune femme, Bernard est à deux reprises comparé à une figure de chevalier vaillant : d'abord en s'imaginant en duel contre son beau-père (« [...] et là, dans les tribunes ou aux fauteuils, éplorées, palpitantes, celles qui étaient l'enjeu, le prix, la récompense du vainqueur, leurs visages, ou plutôt leur visage (car au-delà des cordes, dans l'ombre des sunlights aveuglants, il n'y en avait qu'un seul, mères et fiancées confondues dans un brouillard indistinct, un tendre frémissement, une suave palpitation de mouchoirs et d'écharpes) tendu, haletant, et l'escrime, les feintes, le choc, et le deuxième chevalier (le Déshérité, el Olvidado, le prince de Danemark, celui au blason vierge et qui est entré dans l'arène visière baissée) sautant de cheval, relevant dans la poussière le premier chevalier, le tenant du titre, du Gantelet d'Or, le champion abattu, les épaules pailletées de résine scintillante, déchu du titre mais non sur sa valeur » (SP : 110)) et ailleurs, lorsqu'il s'apprête à s'élancer sur Jacky, il se perçoit comme « le candide et resplendissant paladin de l'amour bafoué » (SP : 126).

¹⁴¹ Édith est ainsi introduite : « [...] plus rien ne rappelant le tourbillon, l'animal sauvage de la première apparition, sinon peut-être cette totale absence non pas même d'amabilité ou de politesse, mais plutôt d'élémentaire conscience des autres, restant là exactement comme un animal qui serait entré, [...] oui exactement comme un animal, buvant, lapant, prenant son plaisir, attentive à lui, à peine gênée par les contingences extérieures, seulement attentive à sa féminine satisfaction, à sa féminine envie... » (SP : 29) ; Josie, la fiancée de Jacky, répond aux mêmes critères félins : « Un jeune chat, pensa Bernard. C'est ça, j'ai trouvé : voilà à quoi elle ressemble : un jeune chat assis sur son derrière devant la cage aux oiseaux, ne se demandant même pas comment, ni quand elle pourra s'ouvrir, ni même s'il y a là la moindre chance pour qu'elle s'ouvre jamais, le visage, ou plutôt le museau, secoué par intervalles d'imperceptibles et sauvages frémissements, empreint d'une expression de comique indignation, de puérile colère, offusqué, frustré. Et noir. » (SP : 105).

¹⁴² Igor Stravinsky, « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du printemps* », art. cit., p. 13.

virginale, basse, un peu voilée » de son interlocutrice, mais aux « graffiti obscènes [...], cons et phallus gravés dans le plâtre d'un culte priapique et barbare » (SP : III-II2), sceau qui cristallise d'un côté l'adéquation entre désir sexuel, virginité sacrifiée et pérennité des cycles de la vie, et, de l'autre, qui court-circuite à nouveau vers l'intitulé du roman, dont l'évocation au culte primitif de Priape, divinité associée à la fertilité, et l'illusion hermaphrodite des gravures coïtales rappellent « la montée [...] de la sève universelle », « la crainte panique de la nature devant la beauté qui s'éveille [...], une sorte de cri du dieu Pan » et la ronde d'adolescentes et adolescents du *Sacre* stravinskien qui « ne sont pas des êtres déjà formés ; leur sexe est unique et double¹⁴³ ». Cette même montée de la sève qu'a cherché à rendre le compositeur dans les textures orchestrales et ses aspérités rythmiques et dynamiques s'incorpore dans le roman à deux niveaux : d'abord, comme on vient de le constater, métaphoriquement, sous la forme de violentes poussées de vie à travers les personnages adolescents, Bernard et l'avènement d'un désir érotique à l'endroit d'Édith et cette dernière, par le fœtus qui s'est accroché en son sein ; mais elle jaillit également dans le texte sous la forme de formulations explicites, sorte de clé herméneutique qui apparaît à deux reprises dans la foulée des discours du beau-père, une première fois dans ses méditations à haute teneur nietzschéenne lors de l'analepse de 1936, et une seconde fois au cours du long entretien de réconciliation avec Bernard, à la fin du roman. Lors de ce passage, en effet, l'homme tire profit de la confession monologique de son beau-fils pour lui partager les leçons qu'il a lui-même acquises, ce qui rehausse à la fois le contraste entre le jeune révolutionnaire de 1936 entr'aperçu par les lecteurs au troisième chapitre et la figure distante et sarcastique telle que se la représente Bernard, mais souligne aussi la similitude de leur trajectoire conduisant à la réalisation que l'existence aiguillée par « les idées, les théories, les mots » (SP : 265) ne saurait pallier les « sentiments [et aux] passions élémentaires, simples et partout les mêmes : l'espoir, la haine, l'amour » (*ibid.*). Ces conclusions constituent une référence assez évidente à la prise de conscience dont il fait l'expérience en amont et qui le force à revoir ses *a priori* livresques sur la vie à l'aune d'un savoir plus instinctif, incarné sous les traits de son comparse Ceccaldi, « donnant tort aux livres, et à ceux qui les avaient écrits, et à ceux qui avaient lu dedans, parce qu'en eux était le bouillonnement et la vie, et par-delà le bien et le mal, par-delà toute idée, toute notion de bien et de mal, *la montée spontanée de la sève*, les enfantements terribles, superbes, tumultueux, de ce qui n'est ni esprit ni matière, ou, si l'on préfère, les deux à la fois. » (SP : 161-162, nous soulignons) Outre la référence nietzschéenne, on remarque une allusion claire à la note de programme rédigée par Stravinsky,

¹⁴³ *Ibid.*, p. 13-14.

dans laquelle il a fameusement affirmé avoir « voulu exprimer [...] la montée totale, panique, de la sève universelle ».

La seconde occurrence de l'intertexte stravinskien renvoie de manière beaucoup plus explicite au ballet, et synthétise, en quelques phrases, cette poussée anarchique qui impulse la vie et qui ramène les personnages à leurs instincts animaux, pré-rationnels et infra-langagiers. S'inscrivant au cœur d'un laïus dont la violence et la misogynie accusent (à tout le moins pour nos sensibilités contemporaines) la dissonance qui jalonne, comme en sourdine, la prose du roman, la description de la puberté féminine brossée par la voix¹⁴⁴ du beau-père nous plonge directement, nous semble-t-il, en plein dans ces *Tableaux de la Russie païenne* :

dans la lumière déchiquetée et verte du printemps, quelque chose de faunesque, de païen, quelque chose comme ces photos allemandes de jeunes filles ou plutôt d'adolescentes car elles ont encore leurs longues tresses pendantes, debout, nues, au milieu d'une clairière, éblouies, clignant des yeux, enfoncées jusqu'aux genoux parmi l'exubérante marée des fleurs sauvages, avec leurs corps eux-mêmes semblables à des bourgeons, d'hésitantes, de maladroitement ébauchés... [...] Oui : toute cette chair, toute cette tiède et souple pâte gonflée, debout là dans l'attente de sa forme définitive, du moule, pendant que dans la fosse de l'orchestre c'est la palpitation, les frémissements, les arpèges, les branches, les feuillages étincelants, les cascades, les violons, la harpe d'oiseaux, les aubes, les ombreux sommeils, jusqu'à ce que le jour triomphe, que le signal éclate, et alors, au coup de cymbales, ce n'est pas le dieu couronné de pampres et de lierre qui bondit sur la scène dans le faisceau des projecteurs, mais un clergyman (SP : 254-255)

Cette allusion apparaît d'autant plus forte qu'elle consolide, par le moyen d'un tableau qui noue les fils thématiques du roman, l'adolescence et la sexualité, à des éléments structurants de scénographie associés, dans l'imaginaire collectif, à la première de l'œuvre musicale et au dispositif de la salle de concert : les jeunes filles, dont la distinctive coiffure correspond aux longues tresses des iconiques danseuses de 1913, sont représentées dans un décor sauvage, *faunesque* et *païen* que l'on devine pareilles aux fresques peintes par Nicolas Roerich, et la naissance du printemps, dont Claude Simon exploite la charge polysémique à dessein de resserrer les liens avec le titre stravinskien de son roman, qui travaille et émoustille le corps des adolescentes, est ainsi traitée sous l'angle d'une sensibilité sonore exacerbée. Un *crescendo* sensoriel, qui s'ancre dans les palpitations et les frémissements charnels, se meurt en

¹⁴⁴ Il est significatif de constater que le long monologue du beau-père, sur lequel se clôt le roman, est attribué par la narration à une simple « voix », ambiguïté qui investit le récit d'une dimension musicale et vient resserrer les liens entre le dispositif diégétique et la partition de musique : « Au bout d'un moment il put sentir l'odeur du tabac. Puis, presque aussitôt la voix lui parvint, différente de nouveau, calme, parfaitement neutre » (SP : 267) ; « [...] de nouveau, Bernard sentit le feu, la bouffée brûlante l'envahir, l'empourprer, tandis qu'il fixait avec désespoir le dessin du carrelage [...], puis entendant de nouveau la voix, sans aucun accent de colère, mais effroyablement tranquille, effroyablement neutre » (SP : 269).

sonorités orchestrales et en bruits de la nature, pour éclater en un puissant coup de cymbale, ponctuée ainsi l'allégorie et envisage la puberté féminine et la naissance corrélatrice du désir sexuel comme la représentation symphonique d'un rite sacrificiel. Au regard de cette description, un noyau de sens se cristallise en ce qui concerne le titre comme les réseaux d'images qui irriguent le roman, et dote ainsi l'intertexte d'une épaisseur herméneutique. L'irradiation du *Sacre du printemps* est à comprendre comme cet élan vital, instinctif et immémorial, cet impassible reflux des choses vivantes, cette intime connaissance des corps qui excède les discours : ce débordement de la vie, *in fine*, doit être saisi à même l'impulsion qui guide la trajectoire erratique des personnages et en détermine les chassés-croisés, les circonvolutions et les collisions qui ponctuent les trames discordantes des figures et des voix du texte.

Dissonances du printemps

Tout se passe comme si la présence allégorique du titre venait mettre en relief la dimension sauvage, sanguine et panique des intériorités, et justifier, par une analogie avec la partition, la multiplication des lignes de fuite et la discordance des voix narratives. L'appareil énonciatif éclate assez tôt dans ce roman qui s'ouvre sur une narration confuse, assumée par Bernard, lequel se désintéresse du monde extérieur et des anecdotes qu'il rencontre au profit d'un retour obsessionnel sur ses irritants, ses traumatismes familiaux et son point de vue cynique, voire hostile sur les rapports interpersonnels, en particulier sur ses relations avec les femmes. La narration bascule ensuite en focalisation interne, cette fois-ci hétérodiégétique, mais investit encore le même fil de réflexions, toujours parasitées par les mêmes associations d'idées, les répliques fantasmées qu'il réserve à son beau-père et l'émergence de souvenirs qui rompent la linéarité chronologique de l'histoire et en démultiplient les plans temporels. Le troisième chapitre, qui nous parachute en pleine guerre civile espagnole, se compose d'un *excursus* pris en charge par une narration omnisciente, qui se concentre désormais sur l'intériorité du beau-père, et permet de souligner la similitude des expériences initiatiques intergénérationnelles tout en resserrant les mailles d'un récit aux lignes brisées et à la narration strabique. Enfin, le texte se clôt, dans le quatrième chapitre, par une instance impersonnelle entrecoupée de longs segments dialogués et de pensées sporadiquement rapportées, qui persistent à creuser les failles de la communication et à accentuer les dissonances. Ce dispositif narratif à foyers multiples, qu'Anne-Lise Blanc a par ailleurs qualifié de « polytonal¹⁴⁵ », n'est pas sans rappeler les techniques d'écriture employées par Stravinsky, qui se soustrait au système des

¹⁴⁵ Anne-Lise Blanc, « Discordes et concordances dans la partition simonienne du *Sacre du printemps* », art. cit., p. 137.

enchaînements tonaux établis et emploi des blocs sonores contrastants comme matériau de composition, qu'il juxtapose l'un à la suite de l'autre plutôt qu'il ne les tisse en un développement harmonique suivi. Chez Simon, cette *impression* de polytonalité se manifeste entre autres par des ruptures stylistiques fréquentes, variées par alternance, des phrases laissées en suspens, comme si plusieurs lignes de sens se superposaient, et par une démultiplication des temporalités ; on distingue aussi des *effets* de polyrythmie dans le changement périodique entre des phrases longues et des phrases courtes, des entorses à la ponctuation et des aposiopèses, qui donnent à la prose son rythme bancal. Ces inflexions stylistiques accentuent l'impression, *a priori* conférée par les foyers narratifs mobiles, d'un texte aux amorces imprévisibles et à multiples détenteurs. L'extrait qui suit permet de prendre acte de l'impression d'une « polytonalité », mais aussi des effets dissonants engendrés par celui-ci, que vient par ailleurs renforcer la teneur grinçante dont se teintent les propos du narrateur :

je me rappelle la fois où papa c'était l'été juste après son retour m'a appelé nous avons vu l'essaim tapant sur des boîtes de conserve de la ferraille jusqu'à ce qu'il se pose rien que pour ça il était tout essoufflé il a dû s'asseoir presque un vertige, oui avec l'argent des abeilles il me reste même encore une fois la moto payée de quoi faire installer un tan-sad ce sera pour amener ta petite amie le dimanche oui merci bien ç'aura été la première et la dernière voilà c'est seulement qu'elles se mettent avec un peu trop de facilité sur le dos dans la forêt de Fontainebleau oui c'est là que ça s'est passé oui je sais ma tante ma mère ma petite amie c'est en quelque sorte leur fonction leur position fonctionnelle je sais je sais je devais probablement succéder au fils de la voisine ou au vendeur du rayon d'à-côté un étudiant c'était sans doute pour elle quelque chose comme une promotion de l'avancement quoi naturellement je n'avais pas la prétention d'être le premier dans l'odeur chaude des fougères écrasées elle avait seulement peur qu'il y ait des vipères peur

Se laissant faire avec une sorte de ravissement geignard.

Son ventre bête et nu trop blanc blanc-verdâtre mou et nu dans le soleil avec le nombril comme un œil fermé gras et l'empreinte la marque rose cannelée du caoutchouc de la culotte de jersey indémaillable.

Sur la peau vert-blanc l'ombre mouvante des fougères.

Non pas de vipères asseyons-nous là.

Vous serez sage.

Gémissante ravie sur le dos écartant.

« Ne croyez pas que je sois jaloux de ma mère ou quelque chose comme ça. (SP : 65-66)

Le segment inaugural du passage montre bien la composition en feuilleté de l'énonciation, qui superpose dans un même bloc (sans ponctuation, comme au tout venant des souvenirs) des registres affectifs hétérogènes et différentes temporalités amalgamées : un souvenir d'enfance impliquant le père de Bernard auquel ce dernier était tout fier de montrer les ruches qu'il avait construites, des conjectures économiques sur la motocyclette qu'il possède, achetée avec l'argent des ruches, des paroles rapportées de sa mère qui lui proposait d'inviter son (ex) amoureuse, son aventure charnelle avec celle-ci dans les bois et les idées misogynes que cette évocation éveille en lui, autant de chronotopes saisis d'un même

moment, au présent de l'énonciation¹⁴⁶, qui s'articulent l'un à l'autre selon une logique associative, pour ainsi dire *verticale*, au contraire d'un développement linéaire et horizontal. La mise en page permet d'accentuer cet effet. À la lumière de la référence musicale au titre, cette épaisseur diégétique peut renvoyer, par analogie, à l'utilisation stravinskienne de la polytonalité et de la polyrythmie, qui ont pour conséquence d'exacerber les polarités, les contrastes et les dissonances, et contribue ainsi au rapprochement entre la composition textuelle et la suite orchestrale convoquée. Outre le treillis sémantique qui conjoignent encore une fois la féminité et l'ordre primitif de la nature, poncif antédiluvien que reconduit pourtant l'argument du ballet et ses adolescentes dont le « sexe est [...] comme celui des arbres¹⁴⁷ », nous pouvons lire dans ce compte-rendu fragmentaire de l'acte sexuel une proximité symbolique avec l'infratexte dans cette dramaturgie du retour à la terre : l'horizontalité de la jeune fille qui s'abandonne dans les fougères et la teinte vert-blanc de son ventre, à laquelle est apparentée la couleur de la végétation dont l'ombre bouge sur la peau, créent une ambiguïté féconde entre l'union charnelle, la nature et la mort (la position couchée, le pigment livide de la peau et « le nombril comme un œil fermé »), et rappellent en ce sens le sacrifice chorégraphié de la vierge au Printemps comme son retour nécessaire à la terre. Mais ce sont les répétitions successives des mêmes éléments¹⁴⁸, légèrement modulées et disjointes sur la page par les sauts de ligne, qui confèrent non seulement au texte un effet de martèlement rythmique, qui n'est pas sans évoquer l'emploi stravinskien des *ostinatos*, mais qui suggèrent, dans leur présentation tabulaire, les différentes voix d'une partition qui s'échangent, reprennent et varient les mêmes combinaisons de notes ou de figures rythmiques, et restituent ainsi une certaine épaisseur polyphonique à la prose.

Cette polyphonie se diffracte également dans la pluralité de registres et de tonalités qui coexistent dans les mêmes segments syntaxiques (l'extrait précédemment cité, qui transite aisément entre une narration caustique et un recours à l'imagerie poétique, donne une illustration assez patente de cette composition protéiforme), et contribue à épaissir la texture « sonore » du dispositif romanesque. La mosaïque narrative fabriquée par Simon prend donc une consistance supplémentaire, acoustique, à l'horizon de l'œuvre musicale du titre et du souvenir de sa texture orchestrale, et sollicite, comme par

¹⁴⁶ À l'exception de la précision temporelle, au passé composé, qui permet de dater le souvenir du père dans l'enfance du narrateur.

¹⁴⁷ Igor Stravinsky, « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du printemps* », art. cit., p. 13-14.

¹⁴⁸ « Se laissant faire avec une sorte de ravissement geignard / Gémissante ravie sur le dos écartant » ; « l'odeur chaude des fougères écrasées » / « sur la peau vert-blanc l'ombre mouvante des fougères » ; « elle avait seulement peur qu'il y ait des vipères » / « non pas de vipères asseyons-nous là ».

surimpression, une mémoire du sensible qui vient perméabiliser les frontières entre l'effet musical et le déchiffrement du roman, et fait saillir du même coup les procédés scripturaux qui renvoient à la partition.

L'impression de dissonance qui se dégage de l'énonciation stratifiée est en outre consolidée par les fréquents renvois au « bouillonnement, [à] la sourde rumeur de la ville dans la nuit, comme le halètement de quelque bête aveugle et vorace se tordant et se contractant, quelque chose d'obscur, de viscéral, parcouru de fulgurantes coulées de lumières d'où montait l'inaffable tumulte de l'inaffable torrent de voitures et d'humains » (SP : 118) et aux bruissements urbains saisis dans leur « omniprésent et monstrueux grondement », « une note continue comme un bruit de fond, une trépidation monotone » (SP : 91). La toile de fond qui se tisse construit un espace acoustique à l'intérieur du texte, et, comme nous l'avons d'ores et déjà souligné chez Duras et chez Pinget, conditionne une lecture d'ordre plus sensible que narratif ou symbolique. En contrepoint des éléments narratifs mobilisés par l'énonciation, la rumeur de la ville ne cesse d'interrompre la souple progression de l'intrigue ; « le bruit, le tintamarre gigantesque » amplifient la lecture de la même manière que ceux-ci se greffent au monologue intérieur de Bernard qui, « bien qu'il n'eût cessé, même au fond de la chambre close, d'en percevoir l'existence, l'agressait, lui sautait au visage avec une violence d'autant plus grande qu'il éprouvait comme un honteux malaise » (SP : 120). En plus de déployer une « voix » supplémentaire, qui subsiste en basse continue dont on prend périodiquement conscience, la rumeur sonore de la ville contribue à reproduire les effets de lourdeur orchestrale et de grondement souterrain des percussions d'ores et déjà programmés par le titre ; mais elle exerce aussi une attraction sur les personnages, des déambulations dans les dédales souterrains du métro de Paris par lesquelles l'aventure de Bernard s'ouvre jusqu'aux rapports sexuels de ce dernier avec son ancienne amoureuse au bois de Fontainebleau, « dans l'odeur chaude des fougères » (SP : 66). Nous y voyons là un autre emprunt à l'imaginaire du *Sacre* et à la célèbre et scandaleuse chorégraphie de Nijinski : les corps qui battent le sol, retombent vers lui de tout leur poids, dos cambré et pieds rentrés, ne sont-ils pas également soumis à la « lourdeur des choses physiques, [à] une inertie minérale¹⁴⁹ », pour reprendre la formule heureuse de Jacques Rivière ?

Mais encore faut-il démêler les fils de l'imaginaire que déploie l'allusion au *Sacre du printemps* à la lisière du texte : le « mythe » construit par la presse et les écrivains autour de l'œuvre de Stravinsky amalgame bien souvent la partition, laquelle présente effectivement un langage nouveau (l'émancipation

¹⁴⁹ Jacques Rivière, « *Le Sacre du printemps* » [*La Nouvelle Revue française*, n° 53, 1913], in *Études (1909-1924) L'œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 1999, p. 373.

du timbre orchestral, la violence et la complexité rythmiques, les agrégats harmoniques), la chorégraphie iconoclaste élaborée par Nijinski, qui fait éclater les conventions habituelles du ballet (les danseurs ont les pieds rentrés, le dos courbé et les genoux pliés, les gestes sont saccadés), et l'esclandre qui en découla, jusqu'à mener certains spectateurs aux poings. À l'ombre portée de cet événement historique singulier, l'imaginaire de la sauvagerie, du primitivisme, voire de la barbarie fomentée dans le champ discursif de l'entre-deux-guerres ; il s'amplifie dans l'appréhension de la musique de Stravinsky au prisme de la chorégraphie, voire par un rabat de la première sur la seconde, et finit par prendre le pli de l'imagerie scénique dont la musique semble être grevée. La célèbre critique d'Adorno à l'endroit du *Sacre du printemps*, s'érigeant sur la dialectique entre Schönberg et Stravinsky qui polarise le champ esthétique et la presse musicale dans l'entre-deux-guerres¹⁵⁰, cristallise exemplairement la topique païenne et archaïque associée, depuis la première de 1913, à l'œuvre stravinskienne dans l'imaginaire collectif : « L'idée chorégraphique du sacrifice façonne la facture musicale elle-même. [...] En prenant l'attitude d'un totem, [la musique] prétend qu'est indivise et phylogénétiquement déterminée l'unité de l'homme et de la nature, tandis qu'en même temps, dans son principe fondamental, celui de la victime, le système se révèle comme système de domination et par là, à nouveau, comme antagoniste en soi¹⁵¹. » Nul ne remettra en cause l'entendement musical d'Adorno, tout au plus pourrions-nous douter de sa bonne foi dans la charge offensive qu'il déploie contre Stravinsky, taxé de conservatisme, voire d'archaïsme réactionnaire, et qu'il accuse de consentir à la barbarie originelle en refusant à l'œuvre le privilège de l'humanité¹⁵² : aussi voit-il dans la musique du *Sacre* une régression, une complaisance en « un état sans individuation, qu'harnache la musique, [...] du sado-masochisme. Le spectateur ne se réjouit-il pas tout bonnement de la liquidation de la jeune fille, il s'identifie alors avec la collectivité et, potentiellement lui-même victime de cette collectivité, s' imagine participer justement par là, dans une régression magique, à la puissance collective¹⁵³. »

¹⁵⁰ Jean Cocteau et Boris de Schlœzer, entre autres, ont exploité cette polarité structurante entre Stravinsky et Schönberg, héritier du romantisme qui « recherche l'expression émotionnellement vraie et [dont] [l']art est entaché de psychologisme [qui] lutte contre les conventions scolaires au nom de son être profond qui veut s'exprimer entièrement. » (Boris de Schlœzer, « Sur Stravinsky » [1929], in *Comprendre la musique. Contributions à la Nouvelle Revue française et à la Revue musicale (1921-1956)*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2012, p. 205-206.) Les thèses développées par Schlœzer s'inscrivent dans un circuit discursif dont hérite vraisemblablement Adorno.

¹⁵¹ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962 [1949], p. 164-165.

¹⁵² « [...] il s'agit d'une révolte chimérique de la culture contre sa manière d'être culture. Cette révolte, Stravinsky la fomente non seulement dans le flirt esthétique avec la barbarie, mais encore en suspendant rageusement ce qui dans la musique s'appelait culture : l'œuvre emplit d'humanité. » (*Ibid.*, p. 149.)

¹⁵³ *Ibid.*, p. 165-166.

Évidemment, nous ne pouvons capitaliser sur la connaissance des écrits d'Adorno au moment où Simon rédige son *Sacre du printemps* – il est en effet peu probable qu'il en ait eu la moindre conscience, la traduction française de la *Philosophie der Neuen Musik* ne paraissant chez Gallimard qu'en 1962 –, ni d'ailleurs que l'auteur ait lu l'article que Rivière publie à *La NRF* en 1913. Du reste, comme le précise Danick Trottier, la dimension centrale de la dialectique Schönberg/Stravinsky dans la pensée musicale adornienne confirme que le philosophe « est bien un produit de la culture musicale des années 1920¹⁵⁴ », de sorte que la corrélation, dans le discours commun, de la partition à l'anecdote de sa première n'était sans doute pas une anomalie de l'imaginaire à l'époque du *Sacre* simonien. Ce qui ressort en effet de l'assemblage de ces différentes lectures est la prégnance de la chorégraphie et de l'atmosphère de scandale dans la constitution de l'imaginaire autour du *Sacre du printemps*, imaginaire sans doute plus dramaturgique que proprement musical mais qui participe à configurer la poétique et conditionner notre lecture du roman selon une *fiction* collective de l'œuvre stravinskienne.

Les émanations de l'œuvre de Stravinsky au sein du roman de Simon, qu'elles en reconduisent la matrice thématique, la portée symbolique ou les effets poétiques résultent surtout d'une rencontre fertile entre la sensibilité d'un destinataire et le texte programmé par le potentiel évocateur de son titre. En questionnant les relations de concordance entre le syntagme titulaire, l'œuvre musicale à laquelle il réfère et le contenu qualitatif du roman, certaines constantes, d'ordre métaphorique surtout, sont apparues et nous ont permis de mettre en valeur, par la densité sémantique ainsi créée, l'arrière-plan idéologique du texte. On peut dès lors affirmer que le programme esthétique élaboré par Simon, tel qu'il se dégage du *Sacre du printemps*, consiste somme toute dans une mise en texte de l'entropie, exprimée dans ses dimensions psychologique et existentielle, ou rendue sensible sur le plan narratif, rhétorique ou poétique : désordres – et désirs – du corps en changement et de la matière vivante, discordances des voix et des individus qui les portent, confusion sonore des espaces de la ville et des temporalités symboliques, autant de déclinaisons par lesquelles « la montée spontanée de la sève, les enfantements terribles, superbes, tumultueux » (SP : 162) peuvent se manifester dans cet espace toujours en suspens « entre les mots et ce qu'ils recouvr[e]nt » (SP : 150). Pour un romancier, qui n'a pas hésité à admettre l'ascendant des autres arts sur sa pratique d'écriture¹⁵⁵, la mise en exergue d'une œuvre musicale, et qui plus est, une œuvre parvenant à donner directement à entendre et à ressentir les désordres de la nature et de la montée du

¹⁵⁴ Danick Trottier, *La querelle Schoenberg/Stravinski. Historique et prémises d'une théorie des querelles au sein de l'avant-garde musicale*, thèse de doctorat en cotutelle, Montréal/Paris, Université de Montréal/École des Hautes Études en Sciences Sociales (ÉHESS), 2007, p. 208.

¹⁵⁵ Simon a étudié la peinture avec André Lhote et a pratiqué la photographie avant de se consacrer à l'écriture.

printemps sans transiter par le langage verbal, accentue les configurations textuelles et les effets sensibles au détriment, parfois, du contenu fictionnel. L'intertexte stravinskien, qu'une absence concrète dans le roman pourrait concourir à masquer, intervient néanmoins dans les réseaux d'images à connotation primitive, les descriptions allégoriques qui font voir, en surimpression, les adolescentes du ballet et la polytonalité de l'énonciation, qui viennent rappeler l'univers, sonore et thématique, de l'œuvre musicale. Le matériau fictionnel qui compose l'intrigue se dissout bien souvent dans l'expression fluctuante des affects et le potentiel évocateur des images filées. À la lumière de ce type de composition, l'affirmation de Claude Simon, bien ultérieure à l'écriture de son roman de 1954, permet ainsi de confirmer la fonction primordiale du renvoi à l'œuvre stravinskienne dans l'élaboration du texte : « À partir du moment où on ne considère plus le roman comme Balzac, on arrive aux moyens de composition qui sont ceux de la peinture, de la musique ou de l'architecture : répétition d'un même élément, variantes, associations, oppositions, contrastes¹⁵⁶. » Dans cette œuvre mitoyenne, qui scelle les années de formation du romancier et pave le chemin pour les œuvres plus significatives, le recours à la musique de scène semble confirmer une paradoxale avenue : il paraît certes que la matrice musicale permette à l'auteur de lentement se départir d'un *habitus* du récit « traditionnel » pour recentrer sa prose autour d'une écriture de la sensation et d'une composition excentrée et mobile ; en revanche, le texte donne l'impression que Simon, qui laisse d'ailleurs entendre à Bernard Pivot et à Pierre Boulez que la musique reste pour lui un mystère et s'avoue assez profane en la matière¹⁵⁷, ait eu besoin d'envisager en premier lieu un programme narratif, aussi ténu et structurel soit-il, pour se permettre d'étendre ensuite à l'écriture et au dispositif romanesque les stratégies structurales auxquelles invitait le titre – lequel demeure l'indice indéniable d'un modèle musical pour le roman.

Aimer Schumann... « jusqu'à la folie »

La dernière occurrence sur laquelle nous aimerions insister contraint à une légère entorse vis-à-vis de la perspective herméneutique que nous avons adoptée à l'orée du chapitre, et nous oblige à franchir les seuils principaux du roman à la recherche de passages intermédiaires à l'intérieur du texte. De la sorte, il nous faudra inverser le mouvement de la lecture, non plus partir des zones liminaires pour se frayer un itinéraire jusqu'à la matière centrale du roman, mais asseoir l'interprétation sur un socle construit en son milieu, à partir duquel les lignes de sens irradieraient en amont, pour éclairer rétroactivement les éléments

¹⁵⁶ Claude Simon, dans un entretien avec Philippe Sollers, « Le monde des livres », *Le Monde*, 19 septembre 1997, cité in Anne-Lise Blanc, « Discordes et concordances dans *Le Sacre du printemps* », art. cit., p. 158.

¹⁵⁷ Claude Simon, Entretien télévisé avec Bernard Pivot, *op. cit.*, ≈ 30m35.

du récit laissés en suspens, et en aval, conditionner la lecture. Le cas de *La mise à mort*, roman tardif de Louis Aragon, nous paraît particulièrement intéressant en raison de la facture (et de la structure) en lambeaux, au centre de laquelle un récit enchâssé, « Le carnaval », apparaît comme le point d’ancrage qui conjure le délitement complet du sens. Contre l’unité d’un récit synthétique apte à fédérer en une même trame fiction, h/Histoire et narration, le roman ne se donne pas seulement comme discours aporétique, il n’a de cesse d’alimenter son impossibilité par la pulvérisation de la fable et de l’énonciation. Le dispositif romanesque n’est dès lors qu’effilochement le long de digressions proliférantes, de commentaires métadiscursifs, fragments intertextuels intégralement cités, apostrophes à la femme aimée ou encore au lecteur, qui sont autant d’*excursus* par lesquels le scripteur perd le fil de son propos : « Mais où donc mon récit s’embrouille [...] Ou se perd. Ou se casse. Comme un chemin, comme un fil. [...] Mon récit sans liens, sans trame, sans dessin, on traduit *décousu*, mais quelle aiguille, quelle main passa jamais le coudre ? Ce pourrait être non-cousu. Discontinu ? Non-lié serait plus juste. » (MM : 87)

À cette esthétique du *patchwork* ou du « kaléidoscope qui [...] ne reflète que des images fragmentaires du réel¹⁵⁸ » correspond un narrateur clivé, dont la scission identitaire n’opère pas uniquement au sens freudien mais divise proprement Antoine Célèbre, « écrivain réaliste » (MM : 22), en Anthoine et en Alfred¹⁵⁹, lequel assume la majeure partie de l’énonciation. Qui plus est, la sédimentation du sujet comporte un second plan de confusion identitaire, le texte s’ouvrant sur l’aveu du narrateur que les miroirs ne parviennent pas à capter son reflet, que « quand il regard[e] la glace, il regard[e] la glace et pas lui » (MM : II). Cette aberration de la physique optique aurait été déclenchée, présume le narrateur, par la voix « si peu réelle, si parfaitement *magique* » (MM : 22) de sa compagne, la cantatrice Ingeborg d’Usher dite Fougère, dont la splendeur du chant entraîne la dissolution du sujet écoutant et la déroute du roman, transformé en labyrinthique galerie des glaces. Les témoignages du ravissement musical du narrateur abondent dans le roman, et nous aurons plus d’une fois l’occasion d’y revenir : citons, à titre d’illustration, cette formule : « Le chant qui entre dans les choses, et me relègue au loin, m’efface. » (MM : 18)

¹⁵⁸ Nathalie Piégay-Gros, *L’esthétique d’Aragon*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1997, p. 177.

¹⁵⁹ Eu égard à l’onomastique complexe du roman, reflet d’une composition romanesque touffue, disloquée et contradictoire, nous désignerons le narrateur par Alfred et sa compagne par Fougère, à moins d’avis contraire.

Dans ce roman foisonnant et étoilé¹⁶⁰, dont l'incohérence et le désordre sont constamment rappelés à l'attention par le narrateur inquiet de son livre « débrouché, [aux] pages en désordre, qui tournent par cahiers sur leurs fils distendus, s'embrouillent » (MM : 40), le point médian est occupé par un récit enchâssé intitulé « Le carnaval », qui s'inscrit dans un triptyque de contes signé Anthoine. Détonnant par sa lisibilité et sa tournure plus conventionnelle non seulement par rapport aux deux autres micro-récits qui l'encadrent, mais au regard de l'ensemble du roman, « Le carnaval » aménage une trêve opportune dans l'énonciation conflictuelle et de la fable éclatée, propres à égarer le lecteur dans le même mouvement que le narrateur. Chose curieuse, la nouvelle qui se donne comme une digression fictionnelle, un « thè[m]e secondair[e] » (MM : 506) dans la composition du roman, comme le précise Aragon dans son « après-dire¹⁶¹ », paraît cimenter le récit, lui assurer une stabilité minimale à partir de laquelle les lignes discursives peuvent s'éparpiller à loisir, ricocher sur tous les miroirs disposés les uns face aux autres, sans que ne s'effondre complètement la structure du texte. L'étonnante stabilité énonciative, prise en charge par un narrateur homodiégétique fictif du nom de Pierre Houdry, réfute les indices paratextuels qui bornent le récit et l'inscrivent d'emblée dans les mêmes ornières du dédoublement, de la perte de soi, du jeu de masques et de la folie. En sus de la référence schumannienne titulaire, l'épigraphe rimbaldienne « Je est un autre » qui chapeaute la nouvelle module à la lumière d'une icône à l'identité problématique ce même motif obsédant de l'altérité : « je ne reconnais plus celui qui parle, cet autre moi, mais un autre à chaque fois que le souvenir vient l'éclairer. Un autre ? Il y a donc un autre ? » (MM : 276), s'interroge ainsi Alfred à la clause du chapitre qui précède immédiatement « Le carnaval ». Par le biais de la référence à Rimbaud, la thématique de la scission identitaire croise la symbolique de l'« adieu à la littérature » qui irrigue le roman au fil des errances scripturaires d'Alfred et de sa recherche d'une nouvelle esthétique dans le dos du réalisme ; elle conjugue dans une même réflexion la fragmentation de soi et la faillite du roman, toutes deux symptomatiques de la mélomanie excessive du narrateur, et prend place dans cette proliférante galerie des doubles déployée par le roman, que viennent compléter, *via* la référence paradigmatique à Schumann, les *Doppelgänger* du compositeur, Eusebius le tendre et

¹⁶⁰ « Je me perds dans le milieu [de mon récit], comprends-tu, comme dans une étoile, parce qu'une étoile, elle ne sait pas, elle, qu'elle a cinq rayons... de quels côtés sont-ils, les rayons : il faut, pour les voir, la distance. On ne peut rien raconter. On croit savoir ce qu'on raconte, puis quand on le regarde en face, alors ça brille, ça rayonne, ça éblouit. Ce que c'est mal foutu, les étoiles ! Ça a de petits bras, qui tremblent, des pattes trapues, inégales, qui font soudain le grand écart, un genou plié, la couleur y est mal mise » (MM : 164).

¹⁶¹ Le contenu de la postface, qui brouille davantage qu'il n'explique *a posteriori* ce que nous venons de lire, nous invite à envisager les justifications de l'auteur avec circonspection, y décelant là une ironie indéniable, et de les saisir moins comme une glose auctoriale qu'un prolongement à ce jeu de dédoublement entre fiction et réalité qui traverse le roman dans son entièreté.

Florestan l'irrévérencieux, les deux expressions cyclothymiques du « je » du compositeur, d'ailleurs musicalement nées¹⁶² dans le *Carnaval*.

Entièrement placé sous la tutelle de la musique de Schumann (l'opus 9) qui lui donne son titre, le récit prend forme à même la durée d'un concert, dans le déclenchement des souvenirs de Pierre Houdry écoutant le pianiste Richter¹⁶³ jouer le *Carnaval* à la Salle Gaveau : la musique déclenche une anamnèse qui tiendra lieu du récit, et l'espace-temps du concert passe à l'arrière-plan, sans complètement s'effacer cependant, au profit d'un « spectacle anéanti » qui se superpose au présent « comme si par la fenêtre fût entré le parfum rouge de la neige. » (MM : 280) Houdry se remémore ainsi un séjour en Alsace aux suites de l'armistice en 1918, et Betty, « la jeune fille qui jouait Schumann » (*ibid.*) Il se passe au final bien peu de choses dans ce conte : des amours inavouées qui se soldent par le retour du fiancé américain de Betty, et beaucoup de conversations autour de la musique, de l'hétérogénéité de l'allemand et du français, un fourmillement de citations et de références à des auteurs, allemands pour la plupart, une variation sur les thèmes de la femme-musique et de la jalousie, et l'apparition du médecin-auxiliaire Louis Aragon, compagnon de régiment de Pierre Houdry qui fait des vers obscurs qui le rendent suspect aux yeux des autres lieutenants. À travers les sept chapitres qui composent le récit, le motif du carnaval court de part en part, et se décline sur plusieurs plans : par-delà le concert de Richter, présumé filer le récit comme une longue pédale même lorsque la narration n'en fait pas mention, Houdry presse Betty de lui jouer et rejouer *Le Carnaval*, qui en vient à lui « ressort[ir] par ses ravissantes oreilles » (MM : 323) ; mais le thème recouvre à l'évidence une valeur métaphorique, il permet de formuler le sentiment d'étrangeté de Houdry dans une Alsace reconquise, politiquement française mais culturellement germanique, où se tiennent « des propos délirants sur [s]on pays » : « Tout ici est carnaval. » (MM : 293) De manière plus significative encore, le motif devient le socle herméneutique du texte, condensant d'une part la quête identitaire, la fragmentation du sujet et la folie par l'image des identités mouvantes, et le dédoublement autoréflexif du roman comme ressort poétique, d'autre part, ce dont témoigne ce passage tautologique énoncé par Alfred :

¹⁶² Inspirées de Walt et de Vult, les deux jumeaux antithétiques des *Flegeljahre* de l'écrivain allemand Jean-Paul Richter, ces deux figures représentent les deux pôles du tempérament de Schumann (vraisemblablement manico-dépressif). Il commence par signer des contributions à la *Neue Zeitschrift für Musik* par ces deux pseudonymes quelques mois avant de les intégrer à la composition du *Carnaval*.

¹⁶³ Sviatoslav Richter (1915-1997), pianiste russe célèbre pour sa virtuosité technique et l'étendue de son répertoire : c'est lors d'un concert de Richter à la salle Gaveau que Pierre Houdry, le narrateur de la nouvelle, se remémore son séjour alsacien et aperçoit, dans une loge voisine, le couple formé de Louis Aragon et d'Esra Triolet, en une structure en gigogne qui multiplie les miroirs et les doubles pour finir par rejoindre, dans la constellation des reflets, le réel.

J'écris, Ingeborg, un livre sur le roman. Voilà. Cela paraît simple, et ce n'est pas nouveau. Mais c'est un livre sur le roman qui est un roman, un roman en même temps qui est un miroir. Pas un miroir, comme disait Stendhal, qui promenait le sien sur les routes. Un miroir devant lequel je suis, et ne m'y vois pas, ou je ne vois que moi suivant l'éclairage, un miroir où je vois en moi les autres quand j'ai l'air de m'en détourner [...]. En même temps, ce n'est pas un livre sur le roman, parce que c'est le roman même. (MM : 182-183)

À la fois jeu de duplicité et hypertrophie de soi, le *topos* du carnaval, appréhendé comme une extension de la musique de Schumann, permet également de modéliser la circularité spéculaire du roman comme celle qui replie l'ouverture et la chute du « Carnaval » en une même déclaration prêtée à Beethoven : « *Musik ist so recht die Vermittlung [sic] des geistigen Lebens zum Sinnlichen...* la musique est précisément la médiation entre la vie spirituelle et la vie sensuelle... » (MM : 279) L'effet de boucle ou de cycle qui organise le récit, sans l'intégrer à aucune symétrie complémentaire, place un premier point de rencontre entre *Le carnaval* schumannien, dont la forme ABA' prédomine tendanciellement lorsqu'on prend acte de manière panoptique les vingt-deux morceaux qui composent l'opus 9.

Un effet de parallélisme, certes ténu, se découvre ainsi entre la partition schumanienne et le roman, *via* le second conte de la chemise rouge ; mais c'est surtout en tant que lieu d'émergence artistique de la scission du moi schumannien et la division schizoïde du narrateur causée par le chant de Fougère qui consolide l'ascendant poétique du compositeur sur le roman aragonien. Un deuxième point de médiation unit les deux créateurs dans leur clivage interne respectif : la fascination qu'ils éprouvent pour l'art *autre*, littéraire chez Schumann, musical pour Alfred/Anthoine (et Aragon). Les incidences sur leur esthétique sont à l'évidence significatives pour notre lecture : Anthoine écrit « Le carnaval » à partir de son écoute du *Carnaval*, en une transposition du dé clic d'écriture révélé par Aragon lui-même dans « l'après-dire », où il affirme que lui serait venue, pendant ce même concert de Richter à la Salle Gaveau, « l'idée d'un roman qui se passerait entièrement pendant que Richter exécutait *Le Carnaval* » (MM : 503) ; de même, si l'œuvre musicale schumanienne se déploie à partir d'un thème musical ou, plus exactement, d'un « point de départ, un élan moteur initial à partir duquel la phrase se construit librement¹⁶⁴ », dont les notes forment un mot¹⁶⁵, c'est vraisemblablement à une adaptation musicale des *Flegeljahre* de l'écrivain allemand Jean-Paul Richter (!) que Schumann aurait consacré la composition du *Carnaval*¹⁶⁶. Ce mimétisme en chiasme consolide la filiation spirituelle qui se tisse dans le texte entre le narrateur et le

¹⁶⁴ Jacques Chailley, *Carnaval de Schumann (op. 9)*, Paris, A. Leduc, coll. « Au-delà des notes », 1971, p. 8.

¹⁶⁵ À partir du nom Asch, qui renvoie au village natal d'Ernestine von Fricken, une jeune fille dont Schumann était alors amoureux, deux séquences de notes peuvent être déclinées : *la - mi* bémol - *do - si* d'une part (AEsCH), et *la* bémol - *do - si* de l'autre (AsCH).

¹⁶⁶ Voir Jacques Chailley, *Carnaval de Schumann, op. cit.*, p. 4-5.

compositeur, et tend à faire de Schumann un *alter ego* idéal du protagoniste ou, à tout le moins, à signaler une volonté de s'inscrire dans l'héritage du musicien romantique. La coïncidence entre Schumann et le narrateur se confirme d'ailleurs par l'aveu explicite d'une projection fantasmatique de Pierre Houdry sur le compositeur : « J'ai toujours eu pour Schumann une espèce de passion qui m'emplit comme d'un vin les membres, les épaules. J'ai l'impression que c'est moi qui frappe le clavier, qui secoue ainsi toute la vie en mesure, comme si j'en étais le maître absolu. » (MM : 281) La comparaison avec l'ivresse sert ici de plaque tournante à l'identification, qui permet par la mise en commun de deux dionysismes (musical et éthylique) une expérience de désindividuation ou, pour le penser dans les termes de Roland Barthes, d'un « décentrement du sujet¹⁶⁷ » : la musique engagerait donc chez Pierre Houdry un double mouvement, un saut qualitatif de projection hors de soi pour se ressaisir, corporellement, à la hauteur du pianiste schumannien. Barthes ne dit pas autre chose lorsqu'il appréhende l'œuvre pianistique du compositeur comme une musique privée, qui « va dans le corps, dans les muscles, par les coups de son rythme, et comme dans les viscères, par la volupté de son *melos* : [...] le vrai pianiste schumannien, c'est moi¹⁶⁸. » Notons que c'est dans l'expérience du concert que la réminiscence a lieu, dans une mise en scène qui accentue ponctuellement la vertu créatrice de la musique sur la mémoire, dans un effet de symétrie déplacé entre le pianiste Richter, le compositeur Schumann et le scripteur Pierre – et l'écrivain Aragon.

Enfin, il convient de souligner un ultime biographème – ou peut-être faudrait-il parler d'un *mythème* ? – qui ramène, par surimpression, la trajectoire tragique de Schumann sur le dévoiement psychologique (et narratif) d'Alfred : « Je ne sais pas de quelle année c'est, *Le Carnaval*, quand plus tard Robert s'est jeté dans le Rhin, ce qui lui sonnait les cloches dans la tête, peut-être, peut-être était-ce cela, était-ce Richter, ce *Carnaval* ? » (MM : 286) La tentative de suicide de Schumann, qui conduira à son internement à l'asile où il mourra, fonctionne ici comme un augure de l'*explicit* du roman : dans un même geste halluciné, Alfred heurte le miroir pour se débarrasser, par le « meurtre » de cet autre lui-même, d'Anthoine : « *Il vous a... oui, c'est ce qu'il faut dire : il vous a aimée, Madame, comprenez bien, il vous a aimée à la folie.* » (MM : 495, l'auteur souligne.)

Les propos de Roland Barthes sur Schumann nous semblent propres à éclairer la composition à bâtons rompus de *La mise à mort* à partir du « Carnaval », en particulier par la notion d'*intermezzo*,

¹⁶⁷ Roland Barthes, « Aimer Schumann », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point : Essais », 1983, p. 261.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 260.

« consubstantiel[le] à toute l'œuvre schumannienne » selon le sémioticien¹⁶⁹. D'intermèdes ponctuels ou de morceaux de fantaisie intercalés au fil du déroulement musical, *l'intermezzo* devient chez Schumann une véritable syntaxe, qui « n'a pas pour fonction de distraire, mais de déplacer : [...] il empêche le discours de prendre, de s'épaissir, de s'étaler, de rentrer sagement dans la culture du développement¹⁷⁰ ». Jacques Chailley insiste pour sa part sur le rythme rompu de l'ensemble et la construction par « juxtaposition de courtes pièces sans lien entre elles dont la succession n'est commandée par aucun principe d'apparement ou de contraste¹⁷¹ ». Plus récemment, on a mis en valeur la dialectique entre progression et digression, entre retours et subversions¹⁷², qui contribue à perméabiliser les frontières entre musique à programme et formes musicales fixes, aisément identifiables. Tous ces commentateurs, en somme, s'entendent pour souligner les libertés prises par Schumann au regard du développement du discours et des structures conventionnelles, à dessein d'injecter une expressivité maximale à ces pièces de caractère.

Chez Aragon, on pourra *a priori* penser que les trois contes de la chemise rouge, enchâssés comme des parenthèses dans la trame plus vaste du roman, font office d'*intermezzi* ; mais il apparaît bien vite que ces récits, particulièrement celui qui nous a occupé jusqu'à présent, stabilisent en réalité l'énonciation qui, multipliant les digressions et s'embrouillant dans ses « feuillets épars [...] ramass[és] sans trop voir, en les mêlant » (MM : 461), fourmille dans tous les sens, comme si cette envie d'*intermezzo*, comme le dit Barthes, gagnait tout le texte à partir de son point médian schumannien. Soumise aux aléas des miroirs pivotants qui « tourne[nt] et tourne[nt] » (MM : 384), brisant la linéarité du discours, la progression du roman devient elle-même un « carrousel [de] formes brèves¹⁷³ ». Elle avance par à-coups, reprend des anecdotes abandonnées plus haut pour tâcher de restituer une continuité au fil rompu de l'événement, s'interrompt, en accumulant les allers-retours, en un tracé qui dessine l'impossibilité de raconter dans les ornières du développement, comme ces thèmes du *Carnaval* qui, comme le faisait remarquer Marcel Brion dans un ouvrage qu'Aragon connaissait vraisemblablement, « se cherchent, se perdent, se retrouvent, se reperdent [...] saisis de ce vertige qui donne la peur de s'égarer dans le labyrinthe¹⁷⁴. »

¹⁶⁹ Il est à noter que Barthes fait fi de la dimension historique de l'*intermezzo* et de ses liens très forts avec la *Commedia dell'arte*, dans laquelle Schumann puise quelques-uns de ses personnages-partitions dans *Le Carnaval*.

¹⁷⁰ Roland Barthes, « Rasch », in *Ibid.*, p. 266.

¹⁷¹ Jacques Chailley, *Carnaval de Schumann*, op. cit., p. 10.

¹⁷² Erika Reiman, « *Carnaval: Redefining Convention, Transcending Boundaries* », *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, Rochester, The University of Rochester Press, coll. « Eastman Studies in Music », 2004, p. 77.

¹⁷³ Roland Barthes, « Aimer Schumann », art. cit., p. 261,

¹⁷⁴ Marcel Brion, *Schumann et l'âme romantique*, cité in Jacques Chailley, *Carnaval de Schumann*, op. cit., p. 11.

Comme le rythme schumannien, le texte « “attaque” sans cesse, mais c’est toujours dans le vide¹⁷⁵ » : le chapitre qui succède au « Carnaval », « Fougère ou le miroir tournant » est à cet égard emblématique dans sa consécution d’amorces continuellement suspendues au rythme des oscillations du miroir tournant : « J’avais déjà, me semble-t-il, une fois commencé de vous expliquer le chant de Fougère par la métaphore du roman. Pourquoi m’étais-je arrêté sur cette voie, ou était-ce que le miroir avait tourné...? » (MM : 358)¹⁷⁶ Ces formules émaillent le roman, servent de relance souvent disruptive au plus fort d’un épisode, et renvoient vers d’autres passages que le scripteur cherche alors à reprendre, sans succès. Le roman, comme le miroir Brot qui scinde en trois images disparates le reflet de Christian (MM : 135-138), devient prolifération de reflets, de fictions potentielles et de mises en abyme, qui ne disent ni le monde ni le sujet, mais son éparpillement, ses virtualités toujours recommencées.

Les différents chapitres, qui agrègent en un tissu discursif bigarré des lettres à Fougère, les contes de la chemise rouge, des poèmes ou des emprunts infra et intertextuels directement cités, accumulent les registres lyriques, narratifs et autocritiques, d’abord par leur alternance, ensuite par amalgame, et multiplient les attaques, les amorces narratives et les altérations de la perspective sans que l’unité ne « prenne » jamais, ou, à tout le moins, sans que celle-ci acquiert une épaisseur, tributaire de raccrocs de fortune. Mosaïque éclatée, le roman, à l’instar de l’œuvre pianistique schumannienne selon Barthes, « ne connaît [...] que des bifurcations ; il ne se construit pas, il diverge, perpétuellement, au gré d’une accumulation d’intermèdes¹⁷⁷ » Si les propriétés de la signifiante musicale rémunèrent la ligne brisée du discours, et permettent de construire une cohérence alors même que l’instabilité du sujet Schumann cherchait à la détruire¹⁷⁸, l’éclatement du texte aragonien, symptomatique de la folie de son narrateur, conduit à la limite de la lisibilité, en plus de grever le langage de toute possibilité de rejoindre la condition de la musique. Aussi la confrontation entre les deux formes d’expression dévalue-t-elle systématiquement le roman : « Je sais bien que je suis un romancier médiocre, sans imagination, sans pouvoir humain. [...] Mes romans ne sont après tout qu’œuvres de langage. [...] Pourquoi Fougère n’en sentirait-elle pas le vide, elle dont le chant est substance, à la fois l’âme et la chair mariées ? » (MM : 395)

En exacerbant les ruptures sémiotiques entre la musique et la langue articulée, ruptures redoublées à plus grande échelle par le dispositif romanesque hétérogène, le texte modalise un rapport antithétique

¹⁷⁵ Roland Barthes, « Aimer Schumann », art. cit., p. 263.

¹⁷⁶ On convoquera également ces deux occurrences, mais elles sont bien entendu nombreuses : « Et sur une phrase d’elle aussitôt ma songerie a dévié » (MM : 360) ; « Le miroir tourne... il accroche un mur, un arbre, une étreinte, le passé comme l’avenir » (MM : 392)

¹⁷⁷ Roland Barthes, « Rasch », art. cit., p. 266.

¹⁷⁸ Roland Barthes, « Aimer Schumann », art. cit., p. 261.

au chant, dont la continuité de la voix – son liant (à entendre au double sens de *legato* et de lien) – renforce son inaccessibilité pour le scripteur : contrairement au langage, « [l]a musique est méditation [...] de la logique et du délire, elle donne sens à l'insensé » (MM : 286). Dans « Le carnaval », en revanche, les oppositions sont moins tranchées, la musique déclenche non seulement la restitution mnésique de l'épisode alsacien de Pierre Houdry, elle en incorpore la prose comme par capillarité. Ce faisant, le conte creuse une opposition symptomatique entre « Le carnaval » et le reste du roman : en effet, seul passage qui, placé sous le signe de la musique, ne cherche pas à décrire cette dernière mais s'en laisse imprégner, le conte tend à symboliquement se rapprocher de la rondeur du signifiant musical dans la durée circonscrite du concert de Richter. L'état serein de la narration et la compénétration heureuse entre musique et texte redouble le flirt entre le français Pierre Houdry, dépositaire du *logos*, et l'allemande Betty, musicienne et chanteuse habitée par le rêve et le merveilleux, en un songe insulaire qui miroite qu'il « y aurait pu y avoir entre [eux] [...] autre chose que ce que disaient les paroles » (MM : 335) et qui trouverait un canal de médiation par la musique. Cette éventualité, aussi éphémère se révèle-t-elle, ne semble en réalité fonctionner que parce qu'elle est *historicisée*, et renvoie à une époque antérieure où le fantasme musico-littéraire s'envisageait encore sous des auspices favorables. D'ailleurs, les intertextes hoffmannien et schumannien s'inscrivent sous un même régime de composition qui, *via* le thème du double, le motif du miroir, l'esthétique du « *work in progress* » (MM : 27), ou encore de l'œuvre fourre-tout, composée de fragments rapiécés, de récits enchâssés et d'une interdiscursivité foisonnante, tend à faire du thème du carnaval le socle herméneutique par lequel retrouver le fil du texte. Mais au-delà de la facture carnavalesque de la composition, c'est sa dimension romantique qui mérite d'être soulignée, dans la mesure où *La mise à mort* viendrait répondre, non sans ironie, de l'idéal de l'œuvre autoréflexive, autocritique et autodéterminée à laquelle rêvaient les frères Schlegel, cet *organon* absolu qui n'avait trouvé de concrétion que sous une forme musicale : en s'emparant du programme, Aragon le retourne dans sa négativité tragique, par la mise en évidence qu'une telle œuvre ne pourra que se détruire de l'intérieur. Et cette souche endogène pourrait fort bien être, en réalité, ce point nodal qui ravive la mémoire d'une harmonie musico-littéraire perdue et inconciliable avec les réalités modernes du roman, dont l'ère pourrait tout aussi bien, à en croire le texte, être révolu : « *Le roman ! C'en est fini du roman !* » (MM : 65)

Le second volet de notre enquête titrologique permet ainsi de révéler que le recours à une œuvre précise à l'intitulé, *a fortiori* une œuvre programmatique, a pour conséquence moins de déplacer l'attention vers la forme et la résonance endogène des motifs, que d'alimenter un imaginaire hybride, à mi-chemin entre

la mise en relief d'un tissu sonore et la reprise d'articulations spécifiques à un intertexte donné. L'inscription d'un roman sous le signe d'une œuvre préexistante et identifiable dans le répertoire musical sollicite chez les lecteurs un bagage narratif au même titre qu'une mémoire du sensible, et assouplit, pour les écrivains, les contraintes scripturaires en mettant à leur disposition un ensemble de figures, de configurations et de significations socialement, historiquement ou esthétiquement chargées. Les stratégies intermédiaires se conjuguent à une pratique de l'intertextualité, voire de la réécriture dans certains cas, afin de nouer la charge expressive de la forme à une dimension connotée axiologiquement, vectrice de perspectives nouvelles par laquelle inscrire le roman au sein d'une filiation esthétique préexistante. La convocation d'une œuvre musicale présuppose un point de vue critique sur cette pièce au même titre qu'elle engage une herméneutique dont les modalités de signification se trouvent autant à l'intérieur du texte qu'à l'horizon de son contexte d'élaboration. Se revendiquer d'un imaginaire wagnérien dans la France des années 1920, par exemple, implique forcément une prise de position (consciente ou non) esthétique, éthique, voire politique – qui peut par ailleurs être l'objet d'un renversement, comme l'a montré l'exemple giralducien – et infléchit les configurations romanesques à l'aune de significations connotées ou idéologiquement orientées programmées par l'hypotexte. Or, à l'inverse de l'intertextualité strictement discursive, la réalité musicale dont proviennent les œuvres à l'étude encadre et appareille les modes de transfert, de manière à ce que non seulement le *topos* « narratif » soit déplacé, mais que le dispositif structurel subisse du même coup des transpositions musicalisantes qui puissent également renvoyer à l'œuvre modèle. Ces dernières contribuent dès lors à exemplifier la « vibration » sonore qui émane du texte et répondent ainsi aux attentes sollicitées par les titres : l'exemple du *Sacre du printemps* a bien mis en évidence cette interaction complexe entre un intitulé *a priori* prometteur et les effets stylistiques qu'il permet de mettre au jour au sein d'une fiction dont les rouages narratifs et les espace-temps diégétiques entretiennent à première vue des liens assez lâches (pour ne pas dire absents) avec le ballet du même nom. De même, l'irruption du « mythe » Schumann en plein cœur d'un roman décentré a montré comment le récit enchâssé du « Carnaval », en tant que cellule insulaire qui engendre différentes trames librement déployées, confère un minimum de cohérence au texte en lui fournissant une fiction conceptuelle et formelle – le *topos* carnavalesque et l'œuvre éponyme de Schumann.

Tout semble en fait indiquer que le titre à consonance musicale, qu'il réfère à une pièce réelle du répertoire ou qu'il se rattache à une sémantique musicale plus large, permet d'activer des modes d'apparition, de circulation et de réception particuliers du sens, ou à tout le moins, d'en orienter la

mécanique en amont. La valeur de ces titres s'apparente en ce sens aux indications d'interprétation en tête des partitions, qui imposent un horizon d'exécution expressivement défini : d'une façon analogue, l'appartenance musicale des titres infléchit en conséquence les modalités de décodage du texte et, de fait, permet au lecteur de prendre conscience de sa fonction d'interprète. L'intitulé noue dès lors un contrat tacite avec celui-ci, dont il requiert l'entière participation, et réaffirme le statut préliminaire de l'objet-texte destiné avant tout à être déchiffré et exécuté ; le roman coiffé d'un titre musical se rapproche ainsi de la partition, à entendre comme matrice notationnelle « marquée par un ensemble d'options laissées ouvertes par le caractère, notamment en matière de phrasé, d'expressivité, etc.¹⁷⁹ », mais également comme point d'appui à l'interprétation.

3. Dispositif préfaciel et poétique musicale : autour du récit-partition

Un dernier terrain appelle à être examiné au regard d'une poétique du récit-partition telle qu'elle négocie sa spécificité dans le paysage romanesque du XX^e siècle et préfigure une dramaturgie particulière du sens¹⁸⁰. En sus d'un titre musicalement orienté, il arrive que la revendication du modèle musical passe par des déclarations péri-textuelles des auteurs, qui programment ainsi l'horizon interprétatif. Les travaux désormais canoniques de Gérard Genette ont proposé une taxinomie prolifique pour identifier et appréhender l'ensemble des éléments péri-textuels et épitextuels¹⁸¹, auctoriaux ou allographes, qui préparent, étoffent et conditionnent la *transaction* au seuil du texte : aussi nous bornerons-nous aux paratextes auctoriaux, qui nous paraissent susceptibles de rendre fidèlement compte des influences convoquées et des stratégies de composition déployées par les romanciers eux-mêmes – tout en interrogeant systématiquement la conformité entre leurs déclarations et le fonctionnement effectif du texte, que l'on ne peut à l'évidence prendre d'emblée pour acquise. Que l'on tienne pour sincère ou non l'appareil auctorial périphérique, il apparaît en revanche nécessaire de prendre en considération le

¹⁷⁹ Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1997, p. 43.

¹⁸⁰ « [Le texte] n'est pas un "contenant" de représentations qui serait donné d'emblée. Son déploiement dans l'espace-temps *fait la scène* du sens : entendons qu'à la fois la phrase [ou le texte] y ouvre à mesure de son développement le lieu représentatif qui lui est nécessaire et qu'elle joue dans ce lieu d'une dynamique spatio-temporelle des représentations. » (Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 1990, p. 177.)

¹⁸¹ Genette scinde le paratexte en deux catégories basées sur leur emplacement : le péri-texte se situe « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes » ; l'épitexte, conséquemment, demeure certes « autour du texte, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente) » et renvoie à « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). » (Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 10-11.)

discours sous lequel l'auteur inscrit son roman afin d'y saisir les contours et les lignes directrices d'une éventuelle poétique musicale. Parmi les nombreuses fonctions qu'il répertorie, Genette insiste surtout sur la déclaration d'intentions, à laquelle nous ne sommes nullement tenue de souscrire par ailleurs, qui « consiste en une interprétation du texte par l'auteur¹⁸² » et permet ainsi de jauger la concordance entre « la théorie indigène définie par l'*intention* de l'auteur, présentée comme la plus sûre clé interprétative¹⁸³ » et le récit qui attend d'être déplié en aval. En ce qui nous concerne, des indices probants peuvent être disséminés au sein des préfaces et forer en amont des sillons de sens qu'il conviendra de parcourir en vue, d'une part, d'appréhender la présence du musical, et de l'autre, mettre à l'épreuve la véracité de ces propos à l'aune des pratiques scepticistes de la modernité, dont Genette rappelle les réquisits et, du même coup, la relativité : « une telle démarche [...] refuse à l'auteur toute maîtrise sur le “vrai sens”, voire [...] dénie absolument l'existence d'un tel sens¹⁸⁴. » Dans certains cas, de surcroît, la préface pose une énigme herméneutique ou, à tout le moins, joue délibérément sur les entorses de la fiction et sur la contrefaçon d'un pacte de lecture et d'interprétation : qu'il relève d'une ambition ludique ou d'un esprit de contestation, ce choix péritextuel invite néanmoins à un examen minutieux qui puisse tenir compte des codes génériques ou esthétiques contre lesquels l'œuvre se positionne, et appréhender les motifs et les lignes de force qui ressortent de ce renversement au regard d'une poétique spécifiquement musicale envisagée par l'auteur.

a. La musique comme « art du seuil¹⁸⁵ »

Antichambre de l'œuvre, occasion de simulacre ou biais interprétatif à opérer d'entrée de jeu, la préface apparaît comme l'espace de transaction par excellence entre l'auteur et le lecteur, à l'adresse duquel le premier dispose quelques contraintes d'exécution. Nous nous intéresserons, dans cette partie, à trois préfaces émaillées d'indices musicaux, dont nous évaluerons le coefficient de vérité : l'avant-propos de *L'écume des jours*, de Boris Vian, celui d'*Au château d'Argol*, de Julien Gracq et, enfin, la préface tardive que Romain Rolland intègre lors de la réédition de son cycle *Jean-Christophe*, en 1931.

¹⁸² *Ibid.*, p. 205.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 206

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 205.

¹⁸⁵ Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière (1986) », in *Entretiens*, Paris, Librairie José Corti, 2002, p. 122.

Jazz et la langue

L'avant-propos sur lequel s'ouvre *L'écume des jours* exemplifie ces stratégies de détournement volontaire et participe de la poétique du décalage, de la distorsion et de la syncope qui traverse le roman, tout en rappelant la présence structurante de la musique de jazz : « Il y a seulement deux choses : c'est l'amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de la Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington. Le reste devrait disparaître, car le reste est laid, et les quelques pages de démonstration qui suivent tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre. » (ÉJ : 7) Le programme romanesque d'emblée proposé par Vian prend assise dans une conjoncture formée de l'entrelacement entre le jazz et l'amour (comme thématique et comme stylistique de l'existence), et revendique une certaine ambiguïté générique par l'affirmation d'une porosité entre le réel et l'imaginaire. Ce second procédé, qui détourne l'usage du contrat de fiction couramment énoncé à l'orée des romans, contribue à brouiller non seulement les frontières du romanesque, mais annonce en creux les enjeux de signification au fondement de la poétique vianesque, enjeux profondément imbriqués à la question musicale. Au-delà du lieu commun maintes fois examiné qui noue la musique à l'amour, et *a fortiori* le jazz à une sexualité heureuse et décomplexée, association cristallisée par la paronomase entre la figure de Chloé et *Chlo-E (Song of the Swamp)*, le standard arrangé par Duke Ellington dont la graphie adoptée dans le roman (*Chloé*) renforce l'illusion de concordance, la curieuse profession de foi, selon laquelle tout ce qui excède la musique et l'amour des jolies filles n'a réellement de valeur, mérite quelques commentaires de notre part, ne serait-ce qu'à l'effet de situer la littérature au sein de cette étonnante axiologie, la principale activité de Vian demeurant, en dépit d'une pratique régulière et passionnée de la trompette, scripturaire (romanesque et critique). Il convient moins d'insister sur la sincérité douteuse de l'auteur que d'interroger le statut du roman à la lumière de cette déclaration et d'envisager la possibilité d'appréhender *L'écume des jours* dans un rapport de prolongement avec la critique musicale de Vian ou, à tout le moins, de le considérer comme une autre facette de l'écriture *de* et *sur* la musique. Dans la mesure où le roman se construit à partir de ces deux puretés revendiquées et véhicule « la musique de la Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington », comme tendent à le signaler l'univers diégétique et les balises géographiques qui encadrent l'écriture, et en prenant en considération la manière dont Vian manipule le langage et le détourne de ses conventions sémantiques, force est de constater que l'avant-propos consiste moins en une prise de position contre la littérature qu'une façon de consolider l'appartenance de son œuvre à sa pratique de musicien et à la réflexion sur la musique qu'il

poursuit, et de solliciter les lecteurs afin qu'ils appréhendent le roman avec souplesse, comme un morceau de jazz.

Il est par ailleurs intéressant de prendre conscience du paragraphe qui conclut l'avant-propos par une indication spatio-temporelle, « La Nouvelle-Orléans, 10 mars 1946 » (ÉJ : 7), et qui redouble, en un effet spéculaire contradictoire, celles qui closent le roman : « Memphis, 8 mars 1946 / Davenport, 10 mars 1946 » (ÉJ : 176) Ainsi balisé par la mention de ces trois villes américaines qui ouvrent et referment le texte, *L'écume des jours* se place d'emblée hors du territoire français et hors du temps, jouant sur l'in vraisemblance des référents temporels et géographiques cités au paratexte. L'esprit du jazz, que Vian souhaite insuffler au roman dès l'avant-propos, se répercute dans le renvoi aux temps et lieux (prétendus) de l'écriture, qui mobilisent chacun une ville symbolique pour l'histoire de la musique américaine, mais incorpore également le texte par la distorsion chronologique que provoquent ces trois bornes. Si la mention inaugurale apparaît crédible *a priori*, les indices spatio-temporels qui scellent le roman viennent invalider l'information et jeter de fait un soupçon sur la sincérité du paratexte. Que Vian ait rédigé l'avant-propos après une relecture complète du roman est certes vraisemblable, mais il semble en revanche assez fantasque d'envisager l'authenticité d'un voyage entre Davenport et la Nouvelle-Orléans le même jour. Cette incohérence invite à une seconde lecture de ces références, et par le fait même du texte, qui serait non littérale, mais puiserait ses racines dans la connotation culturelle de ces trois villes. À travers leur évocation, c'est le jazz, sa genèse et son expansion qui résonnent et qui jalonnent la trame du roman d'une trajectoire symbolique, elle-même associée à l'histoire du jazz : la Nouvelle-Orléans, à l'évidence, renvoie aux racines de cette musique et au berceau du premier enregistrement par le *Original Dixieland Jass Band* (1917) ; Memphis évoque le lieu présumé de l'apparition du blues, comme l'atteste le célèbre et très largement repris *Memphis Blues*, et réfère à l'endroit où se serait imposé le style *boogie-woogie*¹⁸⁶, explicitement convoqué dans *L'écume des jours* (ÉJ : 26, 28, 37, 72) ; enfin, Davenport demeure associée au lieu de naissance du trompettiste Léon « Bix » Beiderbecke, que l'on considérerait dans les années 1930 comme le seul musicien blanc capable de rivaliser avec le jeu de Louis Armstrong, et dont le style « “voluptueux, romantique, extrêmement fleuri” non exempt d'un *swing* de bon aloi¹⁸⁷ » aurait servi de modèle pour l'expressivité interprétative de Vian à la trompette. En outre, comme le remarque Jean-

¹⁸⁶ On définit le *boogie-woogie* comme « [a] percussive and propulsive jazz piano style [...] characterized by forceful, repeated bass figuration, almost always using the 12-bar format of the blues, with independent right-hand improvisation. » (Peter Gammond, « Boogie-woogie », in Alison Latham [dir.], *The Oxford Companion to Music*, éd. revue et augmentée, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 151.)

¹⁸⁷ Gilbert Pestureau, *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978, p. 391.

Louis Pautrot, ces trois villes « tracent une remontée du Mississippi depuis le delta jusqu'en Iowa, figurant un retour aux sources ainsi qu'un itinéraire de la propagation du jazz depuis son berceau en Louisiane¹⁸⁸ », et cette trajectoire à rebours vers les origines pourrait être interprétée comme une volonté de Vian d'inscrire son roman dans l'histoire du jazz.

Les seuils du roman mènent d'entrée de jeu hors du Paris de l'après-guerre, mais également hors de tous lieux géographiquement définis, et fabriquent un espace urbain mythique placé sous le signe du jazz. La toponymie des rues dans le récit participe de cette construction ambiguë : les rues des immeubles où vivent les personnages doivent leur nom à des *jazzmen* célèbres de l'entre-deux-guerres¹⁸⁹, période que les historiens de la musique intitulent « l'ère du swing » et qui irrigue la trame sonore du roman. Au regard de ces configurations narratives et métadiégétiques, il nous semble que le texte façonne un espace-temps singulier, incohérent, reprenant une mythologie jazzistique qu'il consolide¹⁹⁰. Le chronotope jazzistique, que n'identifie aucun repère concret et qui déjoue la fiction en positionnant le roman entre des bornes temporelles mobiles, obéit à son propre régime de signification, exempt des impératifs de référentialité, parfois même de cohérence sémantique. L'avant-propos augure déjà cette entière liberté : Vian précise que « les quelques pages de démonstration qui suivent tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque [il l'a] imaginée d'un bout à l'autre. Sa réalisation matérielle proprement dite consiste essentiellement en une projection de la réalité, en atmosphère biaise et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion. » (ÉJ : 7) L'incertitude laissée en suspens quant au coefficient de vérité inoculée dans le texte suppose la futilité de cet enjeu, et implique *a contrario* que le récit ne s'en tient qu'à son propre système de signification, autosuffisant et hermétique au monde extérieur. Dans cet univers onirique où les affects et le sensible incarnent des données visibles, où les sens propre et figuré sont interchangeable, et au sein duquel les filons narratifs s'étoilent à partir de thèmes et de motifs issus du répertoire musical de Duke Ellington, la question du réalisme est d'emblée évacuée au profit d'une expérience esthétique, ludique et affective, qui se resserre autour de l'aventure d'une langue qui, par un pas de côté ou un écart syntaxique, lexical ou sémantique,

¹⁸⁸ Jean-Louis Pautrot, *La musique oubliée*, op. cit., p. 84.

¹⁸⁹ L'appartement de Colin donne sur « l'avenue Louis-Armstrong » (ÉJ : 12), Isis demeure sur « la rue Sidney-Béchet » (ÉJ : 84) et la librairie où Chick achète ses exemplaires de Jean-Sol Partre se dresse sur « la rue Jimmy-Noone, [dont] l'enseigne était peinte à l'imitation du Mahogany Hall de Lulu-White. » (ÉJ : 148)

¹⁹⁰ Pour Jean-Louis Pautrot, ce choix diégétique participe d'une volonté didactique claire de familiariser le grand public au jazz, par la reproduction d'une constellation des musiciens majeurs de l'entre-deux-guerres. Cette ambition redoublerait ainsi son travail d'exégète et de critique, dans le cadre duquel Vian propose souvent des résumés historiques de cette musique. Dans cette perspective, le roman ne serait qu'un moyen complémentaire pour éduquer les Français, auxquels il reproche l'ignorance en termes de jazz. (Voir *ibid.*, p. 87-88.)

ne cesse de déjouer les attentes des lecteurs et d'impulser un sens nouveau au texte. Les exemples abondent dans le roman ; aussi nous contenterons-nous d'évoquer en vrac les glissements formulaires (on parle de venir « écouter un coup » (ÉJ : 128) autour du pianocktail), les jeux sur les doubles-sens (les ordonnances médicales s'exécutent à la guillotine (ÉJ : 96)), les néologismes (le fameux *pianocktail*) ou le décrochage sémantique via les mots volontairement « attaqu[és] en-dessous de la note¹⁹¹ » (« l'antiquaire » au lieu de l'antiquaire), une langue onomatopéique (« Zut...Zut... et Bran !... Peste diable bouffre... » (ÉJ : 35)) qui remplace les mots par des phonèmes et déplace le langage hors du sens, suspend le sens de la phrase au profit de purs effets de sons, ainsi que les inversions comiques (« un portecuir en feuilles de Russie » (ÉJ : 18)), qui rompent les automatismes sémantiques et, en un effet de débalancement – de contretemps – délibéré, impulsent un rythme de lecture particulier et proposent des images nouvelles, elles-mêmes créatrices de sens.

À cette poétique du décalage ou, pour respecter le lexique de jazz, de la syncope¹⁹², fait écho l'aveu d'un procédé *atténuant*, que l'on pourrait comparer à l'emploi d'une sourdine, qui participe de l'« atmosphère biaise et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion » développée par Vian. Quelques remarques doivent être posées en regard à cette affirmation, qui cautionne une composition analogue aux techniques jazzistiques de la transposition, de la modulation et de l'ornementation d'un thème musical. D'abord, on évoquera la sonorité feutrée – « *moody* ou *sultry* » (ÉJ : 26) –, légèrement discordante, qui caractérise la sonorité *jungle* de la musique de Duke Ellington, avec son emploi de sourdines, de sonorités rauques et grinçantes (*growl*) et de couleurs sonores denses, à laquelle le roman semble en quelque sorte se référer lorsqu'il brode l'atmosphère (le *mood*) de la fiction. Dans cet univers où les sons et les saveurs se correspondent, où l'intériorité des personnages émet une luminosité colorée, violet ou bleu indigo (autre référence ellingtonienne) et où les variations météorologiques charrient des odeurs « de coriandre et d'herbe des montagnes » (ÉJ : 62), les distorsions sensorielles et sémantiques résultent d'un traitement à l'identique de différentes strates du langage, aplanies sur le même « plan de référence irrégulièrement ondulé » : les péripéties qui ponctuent l'intrigue romanesque, dont Marguerite Nicod-Saraiva attribue l'impulsion motrice aux désirs et aux besoins formulés par le discours de Colin (et à leur exacte contradiction mais, poursuit-elle, « le processus reste

¹⁹¹ Viviane Smith, « La musique et *L'écume des jours* », *Australian Journal of French Studies*, vol. XIX, n° 2 (mai-août 1982), p. 214.

¹⁹² La syncope, en musique, réfère à une note jouée sur un temps faible et prolongée sur le temps suivant, mi-fort, ce qui déplace l'accent attendu et crée un effet de débalancement. Cette technique fonde l'effet swing, constitutif du jazz.

le même¹⁹³ »), recouvrent le même degré d'importance que la fabrique du langage, lequel, par les images et les écarts générés, possède une incidence réelle sur l'histoire narrée. On pourrait sans doute poursuivre cette réflexion et affirmer que le langage occupe une fonction au sein même de la diégèse ou, à l'inverse, qu'il vient mettre en relief le caractère strictement langagier des personnages et du monde dans lequel ils évoluent, soumis à des jeux de langage distincts, mais tout aussi valables que les nôtres dans la mesure où ils créent, structurent et travaillent une réalité immanente au texte. Cette conjecture semble conduire au double constat suivant : la réalité poétique qui s'intègre à l'univers du roman pour directement y intervenir, comme l'illustre la réduction des espaces sous le poids des mots et de la musique¹⁹⁴, accentue la portée formaliste de la poétique vianesque, *a priori* dissimulée par un goût pour la fiction et la richesse de l'imagination créatrice ; par ricochet, le repli de l'intrigue vers les propriétés matérielles du langage renforce l'assimilation inaugurale entre le texte littéraire et l'œuvre de jazz, en vertu de laquelle les personnages répondent à des fonctions d'objet musical circulant dans un espace à la fois ancré dans le présent¹⁹⁵ et en dehors du temps. En outre, le nivellement ainsi produit entre les ressorts narratifs et l'étoilement sémantique ou rhétorique interfère avec l'action de la référentialité, même si, comme le précise Hoa Hoï Vuong, « le roman ne forge jamais de l'inouï, il renvoie toujours à du signifié¹⁹⁶ » ; pourtant, la relation de dénotation dans *L'écume des jours* est constamment brouillée ou, plus exactement, elle subit un mouvement de réfraction par le biais du sensible, de l'*Unheimliche* et du décrochage sémantique. En somme, la signification et la fiction naissent du travail et des effets intrinsèques d'un « langage-univers¹⁹⁷ », pour reprendre le concept sous lequel Jacques Bens réunissait les procédés ludiques et polysémiques mis au point par Vian, ce qu'annonçait par ailleurs l'avant-propos : au moyen de l'analogie sous-entendue entre le roman et une pièce de jazz, la consécration de l'autonomie sémantique et les ressources créatrices de la langue, contenues en puissance, exposaient, dès les premières lignes, le *tempo* dans lequel exécuter l'œuvre.

¹⁹³ Marguerite Nicod-Saraiva, « *L'écume des jours*, un univers stratifié », in Noël Arnaud et Henri Baudin [dir.], *Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1976, vol. I, p. 141-142.

¹⁹⁴ La chambre de Chloé et de Colin dont les coins « se modifiaient et s'arrondissaient sous l'effet de la musique [...]. [Ils] reposaient maintenant au centre d'une sphère. » (ÉJ : 89-90) Voir chapitre 3 (*infra*, p. 438.)

¹⁹⁵ Aude Locatelli rappelle à cet égard que le jazz est profondément un art du présent : « musique de l'immédiateté en vertu de la part constitutive qu'il réserve à l'improvisation, musique de danse, musique d'"en bas" par référence aux connotations sexuelles de son nom, "langage" du corps ». (Aude Locatelli, *Jazz belles lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 175.)

¹⁹⁶ Hoa Hoï Vuong, *Musiques du roman*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹⁷ Jacques Bens, « Un langage-univers », in Boris Vian, *L'écume des jours*, *op. cit.*, p. 177-187.

En se rapportant à la date qui scelle l'avant-propos, tout porte à croire que la rédaction de ce dernier correspond sensiblement au moment de l'écriture du roman, et qu'il ait d'emblée figuré au seuil du texte dès l'édition originale. Il demeure cependant assez fréquent de prendre acte d'instances préfacielles dont l'enchâssement est tributaire d'un ajout ultérieur de la part de l'auteur, sous forme de « réponse aux premières réactions du premier public, et de la critique¹⁹⁸ », ou encore dans l'optique de consolider, moduler ou carrément ratifier une déclaration d'intention qui n'aurait pas été suffisamment comprise ou, au contraire, qui risquerait de discréditer le texte. Mais que la préface ait été envisagée au moment de l'écriture ou de façon subséquente, l'incidence sur l'expérience de lecture et sur le tissu herméneutique du texte, au fond, est moindre. En revanche, cette information risque de jeter un éclairage supplémentaire sur les motifs et les stratégies poétiques déployés par l'auteur à dessein d'infléchir l'interprétation selon une orientation donnée.

En lisant en préfaçant

L'avis au lecteur inséré *a posteriori* par Julien Gracq en ouverture du *Château d'Argol*, qualifié par Michel Murat d'« agressif et [de] manipulateur [...], faisant office de paratonnerre¹⁹⁹ », témoignerait d'un désir à retardement de chapeauter son roman du double sceau du surréalisme et de l'influence wagnérienne. Si le premier intertexte ne nous retiendra pas outre mesure, en dehors de la commune exploration de l'irrationnel, du mythe et du réseau signifiant par-delà le langage qu'il mobilise, la seconde lignée revendiquée nous intéresse vivement en raison de l'invitation à lire ce roman comme « une *version démoniaque* – et par là parfaitement autorisée – du chef-d'œuvre [*Parsifal*] » (CA : 8-9). À en croire l'avis au lecteur, l'empreinte de *Parsifal* excède la seule influence thématique, formelle ou symbolique, elle imprègne le texte au point d'en constituer l'objet d'une réécriture critique, dégagée de son substrat religieux que « Nietzsche a eu le grand tort de jeter trop légèrement en pâture aux chrétiens » (CA : 8). À la lumière de ces remarques métatextuelles, qui programment la lecture à l'aune du schéma parsifalien, la rencontre empirique avec le texte peut *a priori* laisser dubitatif. On y retrouve certes le décor familier des berges de Bretagne, la structure relationnelle triangulaire entre Heide (Kundry), Herminien (Amfortas) et Albert (Parsifal), la blessure sanguinolente et même la présence d'une gravure qui force les héros à prendre conscience qu'ils sont en train de rejouer *Parsifal*, mais les principaux nœuds de convergence entre le récit et le mythe semblent se condenser dans le deuxième tiers du roman. Les

¹⁹⁸ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 226.

¹⁹⁹ Michel Murat, *L'enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Les essais », 2004, p. 204.

faisceaux de sens se précipitent en une conclusion hâtive, si bien qu'on a l'impression, comme l'avance Christophe Imperiali, que « la structure percevalienne, telle qu'elle apparaît spécifiquement avec Wagner, [se serait] imposée d'elle-même comme un horizon possible du texte²⁰⁰ » dans le mouvement même de l'écriture. Cette hypothèse, qui rejoint également la lecture proposée par Michel Murat, lequel entend plutôt les résonances textuelles de *Parsifal* comme le fruit d'une interprétation en aval du texte, voire un retravail sur celui-ci²⁰¹, s'appuie principalement sur la mise à distance opérée par Gracq dans un entretien avec Jean Paget, daté de plus de trente ans après la parution du roman :

La manière dont j'ai présenté ce petit livre, c'était un peu une manière de donner le change, car au fond, j'ai mis beaucoup de moi dans ce livre, c'est certain. J'en avais probablement conscience, et j'ai probablement eu besoin de prendre ce recul un peu ironique tout de même, une fois le livre fait. C'est un alibi. En réalité, le livre n'a pas été écrit de cette façon du tout. [...] J'ai songé à écrire ce livre et j'ai commencé dans la demi-heure suivante, je crois, à écrire. Ça a été assez brusque [...]. Il n'y avait pas [...] de volonté de faire un ouvrage de telle direction, de résoudre tel problème ; certainement pas, non. Et puis alors, cette préface est venue après, quand j'ai envisagé la publication seulement²⁰².

S'il destitue l'argument d'autorité que revendique généralement l'instance préfacielle et exemplifie les prémisses de « rattrapage²⁰³ » et de rectification qui caractérisent selon Genette les préfaces ultérieures, le témoignage de Gracq n'abolit pas pour autant l'ascendant poétique effectif qu'exercent certains opéras de Wagner sur l'ensemble du corpus gracquien, à en croire les nombreuses déclarations tirées de ses essais²⁰⁴. De plus, ces réserves tardives, dont il n'est pas interdit de présumer le révisionnisme plus ou moins volontaire, ou bien les possibles défaillances mémorielles, ne parviennent pas à évacuer la prégnante impression wagnérienne qui accompagne la lecture du roman et subsiste longtemps après, ni d'ailleurs à gommer l'ensemble des indices mis en lumière par la préface et consolidés par tout un répertoire de motifs, de descriptions et de schémas narratifs dont la portée renvoie à l'imaginaire de *Parsifal*, ainsi qu'à un régime de signification structuré par une alliance entre mythe et musicalité. Sans empiéter sur la démonstration que nous mènerons au dernier chapitre de la thèse, il convient à tout le

²⁰⁰ Christophe Imperiali, *Perceval en question : éloge de la curiosité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études des littératures du XX^e et XIX^e siècles », 2015, p. 71-72.

²⁰¹ « [...] l'équivalence ne génère pas le texte mais l'interprète, par une rationalisation *a posteriori*. » (Michel Murat, *L'enchanteur réticent*, *op. cit.*, p. 206.)

²⁰² Julien Gracq, dans un entretien avec Jean Paget : *Les préférences de Julien Gracq*, INA Radio France, coll. « Les grandes heures », 1969. Entretien disponible en ligne sur la plateforme Youtube et consulté le 12 décembre 2018. URL : https://www.youtube.com/watch?v=HZKeLOMY6_Q.

²⁰³ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 222.

²⁰⁴ En particulier les écrits tirés de ses « cahiers » d'auteur, *En lisant en écrivant* (Paris, Librairie José Corti, 1980) et les deux tomes de *Lettrines* (Paris, Librairie José Corti, 1967 (pour le tome I) et 1974 (pour le tome II)), qui consignent plusieurs réflexions sur l'opéra wagnérien dont l'ascendant sur sa poétique romanesque est indéniable à bien des égards.

moins de soulever au passage les interactions qui se tissent autour de la figure doublement connotée de Heide, à la fois Graal réifié et Kundry la tentatrice devenue, par un renversement tributaire du *démoniaque* revendiqué par Gracq, elle-même victime de viol, et des personnages masculins dont la trajectoire est également déterminante pour notre lecture parsifalienne. À cet égard, la blessure qui perfore le flanc d’Herminien évoque celle d’Amfortas, à la différence que le drame de ce dernier, habituellement implicite dans les fictions du Graal, est chez Gracq mobilisé *in praesentia* : « En silence, ils le relevèrent et le dévêtirent et son torse apparut, blanc, vigoureux et tendre – et leurs regards se fuyaient obstinément – et à son flanc, sous les côtes, apparut la blessure hideuse où le cheval avait porté, noire et sanguinolente, et cerclée d’un cerne de sang caillé, comme si l’hémorragie eût été arrêtée seulement par l’effet d’un charme ou d’un philtre. » (CA : 149) Il importe de situer ce passage dans l’économie narrative, et de comprendre que la découverte d’Herminien « couché dans l’herbe, lové dans l’herbe » (CA : 148) succède à son mystérieux et soudain départ d’Argol²⁰⁵, lequel survient au même moment où Albert retrouve Heide, également allongée dans la forêt « le corps entièrement nu », les « cheveux flotta[nt] en longues vagues dans la source et sa tête rejetée en arrière », les « seins gonflés et caressés par la lune avec l’élan d’une insoutenable ardeur » et le « sang [qui] tachait, éclaboussait comme les pétales d’une fleur vive son ventre et ses cuisses ouvertes » (CA : 126). Ce spectacle, par un frappant effet de symétrie, résonne avec un passage antérieur où l’attirance de la jeune femme à l’endroit de son hôte indifférent travaille le texte de manière à mettre en évidence les mêmes motifs, les mêmes espaces et les mêmes attributs qui seront ultérieurement souillés par l’agression d’Herminien :

Tout son sang bougeait, s’éveillait en elle, emplissait ses artères d’une bouleversante ardeur, comme un arbre de pourpre qui eût épanoui ses rameaux sous les ombrages célestes de la forêt. Elle devenait une immobile colonne de sang, [...] il lui semblait que ses veines fussent incapables de contenir un instant de plus le flux épouvantable de ce sang qui bondissait en elle avec fureur au seul contact du bras d’Albert – et qu’il allait jaillir et éclabousser les arbres de sa fusée chaude, tandis que la saisisait le froid de la mort [...]. Alors [...] elle s’étendait à ses pieds sur la mousse [...] Ses seins haletaient sous la soie légère avec un mouvement imperceptible. Elle dénouait ses cheveux qui se répandaient sur le gazon comme une flaque. [...] Enfin, elle tournait la tête vers lui et laissait filtrer de ses yeux une lueur gluante comme le voile même du sang qu’elle traversait. Elle reposait devant lui, entièrement offerte [...]. Et telle était en elle l’explosion de la vie qu’il lui paraissait que son corps sous la chaleur de fournaise allait s’entr’ouvrir comme une pêche mûre, sa peau dans toute sa massive épaisseur s’arracher d’elle et se retourner tout entière vers le soleil pour épuiser les feux de l’amour de toutes ses artères rouges, et sa chair la plus secrète s’arracher aussi depuis le fond d’elle-même en lambeaux convulsifs et jaillir dans ses mille replis comme un drapeau claquait de sang et de flamme à la face du soleil dans une inouïe, dernière, et terrible nudité.

²⁰⁵ « Herminien avait disparu du château, et nul ne savait ce qu’il était devenu. » (CA : 129)

Mais, quoique son cœur pesât la miséricorde d'un tel abandon, Albert y restait insensible.
(CA : 74-75-76)

Au-delà d'un décalque en négatif de la première scène, où la lumière chaude du jour, la plénitude du désir et la circulation sanguine comme signe de vie et de sensualité s'inversent en une nocturne humidité, la brutalité d'un viol et la maculation du sang comme traces d'une grande violence, on devine en filigrane la répétition de la matrice narrative de la légende de *Parsifal* : Amfortas commet la faute originelle là où Parsifal « y rest[e] insensible » (CA : 76), mais à la différence de la version wagnérienne, la simultanéité des trajectoires inverses accentue d'une part la présence de l'intertexte, lequel implique néanmoins, sans la mettre en scène, la faute originelle d'Amfortas comme élément déclencheur de l'intrigue, et de l'autre, la violence du drame repris à l'échelle individuelle, dans sa « *version démoniaque* ».

À la lumière de l'imaginaire et des lignes de force qui essaient dans le texte, il convient de reconnaître que, qu'il s'agisse d'un effet de *captatio* ou d'un gage de sincérité, l'avis au lecteur programme un horizon d'interprétation wagnérien auquel le texte, moyennant un réseau d'éléments symboliquement chargés, correspond. Des indices, *a priori* épars, commencent à faire sens et à creuser des alluvions qui relient les notions de salut, de rédemption et de damnation exposées en amont à l'imaginaire wagnérien : un foyer, certes diffus, se forme dans un premier passage où Albert, dans la chapelle du château, contemple des objets chargés d'une valeur grandement parsifalienne – « l'offrande d'un casque et d'une lance de fer » ; « une chapelle perdue dans la forêt, mais exactement vers quelque château enchanté par la menace des armes louches du roi Pêcheur » (CA : 107-108-109) –, mais la cristallisation s'effectue véritablement au moment où le protagoniste découvre dans la chambre d'Herminien une gravure de Dürer « représenta[n]t les souffrances du roi Amfortas » (CA : 162). La prégnance du mythe wagnérien et les marques de son renversement axiologique apparaissent dès lors dans toute leur puissance, propulsées par l'action de la préface et les rémanences souterraines ainsi créées.

Mais sans doute faut-il contextualiser les affirmations émises par Gracq dans l'avant-propos et interroger les liens qui se tissent entre l'héritage wagnérien et le second intertexte convoqué, le surréalisme d'allégeance bretonienne :

Il restait peut-être à éclairer de cette lumière nouvelle certains problèmes humains mal définis, mais durablement passionnants, si l'on en juge d'après l'insistance qu'ont mise la plupart des religions à les pousser à la première place dans leur théodicée, – et en tout premier lieu celui du salut, ou, plus concrètement – l'intercesseur²⁰⁶ à juste titre n'ayant jamais paru devoir être laissé tout à fait de côté sous peine de retirer toute efficacité à la grâce obtenue – celui du

²⁰⁶ On se rappellera que Gracq, dans *Lettrines*, situe son entrée en littérature sous le signe de Wagner en désignant le compositeur par ce même terme d'intercesseur. (Voir *Lettrines I, op. cit.*, p. 38.)

sauveur, ou du *damnateur* : les deux déterminations n'étant dialectiquement pas séparables. Même dans cette voie peu frayée, les défricheurs n'ont pourtant pas manqué. L'œuvre de Wagner [...] pren[d] ainsi la grave responsabilité d'égarer les critiques vers un ordre de recherches si visiblement superficiel que la gêne violente que l'on éprouve à entendre encore aujourd'hui parler de "l'acquiescement du maître au mystère chrétien de la rédemption", alors que l'œuvre de Wagner a toujours si nettement tendu à élargir davantage les orbes de sa recherche souterraine ou, plus exactement, infernale, à elle seule finirait par nous donner à entendre que *Parsifal* signifie tout autre chose que l'ignominie de l'extrême-onction sur un cadavre d'ailleurs encore trop sensiblement récalcitrant. (CA : 7-8)

L'aspect foisonnant, syntaxiquement compliqué et sémantiquement hétéroclite, obnubile davantage qu'il n'éclaire, dans l'amalgame que l'auteur cherche à opérer entre la dynamique surréaliste des saillies du merveilleux dans le réel, et la dramaturgie de la rédemption que compose *Parsifal* ; mais il en émane tout de même une volonté de *wagnériser* le (sur)réel et d'appréhender l'expérience esthétique comme une brèche, un accès vers « l'indépassable, en même temps que [...] l'ébranlement affectif maximum²⁰⁷ », de manière à rendre sensible (plus que dicible) une forme de sacralité profane à travers l'écriture. Autrement dit, Gracq semble appréhender *Parsifal* par le biais d'une sensibilité surréaliste, à rebours de la mélaphobie de ses aînés, et de saisir dans « [ces] moments uniques d'écoute profonde et jaillissante, vraiment et réellement inspirés, qui me semblaient toujours et me semblent encore crever la paroi du fond du théâtre et l'ouvrir toute grande pour laisser entrer la rumeur directrice du monde devenu Sibylle et devenu Pythie²⁰⁸ », l'invitation à une *mise en opéra* du roman et, partant, une évocation littéraire des bruissements du « grand orchestre du monde » :

Ce basculement des proportions et des préséances que Wagner a introduit entre le jeu, les propos des personnages en scène, et le commentaire choral tout-puissant de l'orchestre comme un bruissement de forêt, pourquoi serait-il interdit de l'opérer dans le roman ? et de faire rétrograder les amours et les querelles, les *raisons* et les escarmouches des protagonistes au bénéfice de la pulsation-mère du grand orchestre du monde ? [...] Ce bien que Mallarmé voulait que la poésie reprît à la musique, pourquoi serait-il interdit au roman de le disputer à l'opéra²⁰⁹ ?

La médiation par l'œuvre wagnérienne permet à Gracq de penser l'écriture à travers le prisme particulier du mythe et du musical tels qu'ils sont présentés dans les œuvres et les discours du compositeur, et d'en reprendre la matière pour insuffler à sa prose la puissance évocatrice et la totale disponibilité qu'il admire chez celui qu'il qualifie de « magicien noir²¹⁰ ». Pour l'écrivain, la musique est un « art du seuil, en tant

²⁰⁷ Julien Gracq, « L'écrivain au travail. Entretien avec Jean Roudaut (1981) », in *Entretiens, op. cit.*, p. 64.

²⁰⁸ Julien Gracq, *En lisant et en écrivant, op. cit.*, p. 111-112.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 121-122.

²¹⁰ Julien Gracq, *Le roi pêcheur*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1989, p. 14.

que tel incomparable, qui ouvre des portes mais ne guide guère au-delà²¹¹ », tout en jalonnant cependant l'écriture à la manière d'une « recherche souterraine » du sens et du sacré ; mais ce sacré s'oppose pour lui au *religieux*, ou à tout le moins, le surpasse largement, en ce qu'il implique une sorte de *stratification* historique et sémantique de l'espace et du temps, par laquelle la nature, et le monde en général, s'offrent comme le réceptacle de la légende, du mythe et de la musique. D'où la nécessité d'une réécriture par la négative du schème parsifalien, dépouillé de la référence chrétienne et réintroduit par l'affirmation d'une interprétation « infernale » du mythe. D'où, également, la variation de l'échelle par laquelle présenter les éléments du drame et traiter leurs implications, non plus comme la souffrance terrestre des pécheurs rachetée par la figure christique du *Pur fol*, mais bien dans une dimension (supra-)individuelle, celle de l'insaisissable pulsion de vie, à la fois charnelle et irréelle, immémoriale et pourtant toujours vierge à nouveau. Celle-ci permet de vitaliser les relations des êtres à leur espace et à leur mémoire, et engage le surgissement d'un ailleurs mythique dans le *continuum* du réel, en « effaçant] largement [la démarcation] entre le réel et le symbolique²¹². » *Le château d'Argol*, comme nous le verrons plus substantiellement au dernier chapitre, construit son vaste potentiel expressif dans la force symbolique des mythèmes de *Parsifal* et de leurs interrelations, et exauce de fait la rencontre aussi improbable que féconde entre une sensibilité surréaliste au merveilleux et à un éventuel arrière-monde mythique, et la musique wagnérienne.

Le cas de figure gracqien montre bien, au final, comment les indications préfacielles infléchissent la lecture et canalisent en amont l'interprétation selon un sens donné, bien avant qu'ait lieu la révélation, à vingt pages de la fin du roman, de la matrice parsifalienne. Certes, un herméneute wagnérien ou pour le moins informé des préférences musicales de l'auteur aurait pu pressentir l'intertexte sans prendre acte de la préface, mais il demeure que cette dernière favorise la rencontre harmonieuse entre l'œuvre et le public : sa fonction, *in fine* et sans vouloir abuser d'une rhétorique éculée, est de fournir le *la* nécessaire à toute bonne exécution du récit-partition.

Passage(s)

Une dernière halte nous retiendra au terme de cette section, passablement différente de celles qui nous ont jusqu'alors occupée quant au ton, au registre et à l'intention qui sont affirmés dans la préface. L'introduction ajoutée à *Jean-Christophe* en 1931 – dix-neuf ans après la parution du dernier

²¹¹ Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière (1986), in *Entretiens*, op. cit., p. 122.

²¹² Julien Gracq, « Autour du *Roi pêcheur*. Entretien avec Jean Roudaut (1986) », in op. cit., p. 87.

tome – permet à Romain Rolland de revenir sur son programme esthétique, indissociable pour lui d'une visée morale et d'un idéal humaniste et rassembleur : « Toujours la pensée de l'Unité. L'Unité des hommes entre eux et avec le Cosmos... » (JC-I : 15) Et l'Unité entre les arts, aurait-il pu ajouter, en regard à l'exhaustivité de sa pensée musicale (qu'il considère comme part intégrale de sa « langue maternelle²¹³ »), à ses travaux antérieurs consacrés à la mise en place, dans un humanisme marqué à gauche, assez similaire à celui de Jean-Jacques Rousseau, d'un théâtre du peuple, ou encore à des réflexions tirées de son journal intime qui postulent, dès 1890, l'opposition entre un « ancien roman » et la notion de « roman musical » :

L'ancien roman a pour matière les faits, reliés soit par la logique raisonneuse, soit par le hasard des événements.

Le roman musical a pour matière le sentiment, – et de préférence les sentiments les plus généraux, sous leur forme la plus intense, la plus complète. Il ne doit pas les analyser (ce serait de la critique), mais les faire revivre sous le vêtement de telle ou telle apparence, de tel ou tel personnage, en qui ces sentiments s'incarnent et qui en sont la proie. Toute partie du roman musical doit jaillir d'un sentiment général et puissant, fortement éprouvé. Comme une symphonie est bâtie sur quelques notes exprimant une Passion, qui se développe en tous sens, grandit, triomphe, ou succombe, un roman musical doit être la floraison d'un sentiment qui en est l'âme²¹⁴.

Pour Rolland, la musique exprime le plus profond de l'âme humaine, elle reflète « l'immensité de l'âme et la mer de ses désirs²¹⁵ » sans médiation ; nulle nécessité pour elle de prendre consistance dans l'artifice ostentatoire et l'ornementation à outrance, ni de prendre appui sur une érudition pédante puisque la musique, selon l'auteur-musicologue, demeure un art accessible à tous. Sans doute la conception de l'écriture défendue par Rolland porte-t-elle non seulement la marque de son engagement au sein de l'institution musicologique, mais aussi celle d'une conscience européenne par laquelle il entrevoit son projet romanesque : « Il [Christophe] aura beau mourir cent fois, il renaîtra toujours, il combatta toujours, il est et restera le frère “*des hommes et des femmes libres de toutes les nations, – qui luttent, qui souffrent – et qui vaincront.*” » (JC-I : 15) La posture transnationaliste, pourrait-on dire, qu'il occupe dans le champ artistique et idéologique du début du XX^e siècle se répercute dans sa manière d'envisager la

²¹³ « Ma vraie langue est la musique... », écrit-il en 1906 dans une lettre adressée à Clara Collet (cité in Jean-Pierre Valabrègue, *Romain Rolland et la métaphore. La solitude de l'homme de vigie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2011, p. 27.)

²¹⁴ Fragment non-publié du *Journal*, cité dans David Sices, *Music and the Musician in Jean-Christophe*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1968, p. 175. Cette distinction est reprise dans sa correspondance avec Malwida von Meysenbug du 10 août de la même année.)

²¹⁵ Romain Rolland, cité par Bernard Duchatelet, *La genèse de Jean-Christophe de Romain Rolland*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1978, p. 101.

création par-delà les frontières nationales et artistiques ; elle informe sa conception de l'art comme un outil de transcendance des systèmes sémiotiques, lesquels n'étant au fond qu'autant de vecteurs pour atteindre la transparence universelle et d'incorporer, par une action participative et concrète, la communauté plus large des hommes et des femmes de toutes les nations. La question de la transparence, en effet, imbibé la pratique créatrice croisée de l'auteur, et ce dernier y insiste lorsqu'il expose, dans un passage liminaire, les modalités stylistiques par lesquelles il envisage son programme romanesque : « Parle droit ! Parle sans fard et sans apprêt ! Parle pour être compris ! Compris, non pas d'un groupe de délicats, mais par les milliers, par les plus simples, par les plus humbles ! Et ne crains jamais d'être *trop* compris ! Parle sans ombres et sans voiles, clair et ferme, au besoin, lourd ! [...] Que ton verbe soit action ! » (JC-I : 13) Déclaration qui détonne au cœur de cette époque de crise qui remet en cause la limpidité communicationnelle du langage verbal : c'est pourquoi il importe de considérer également le travail musicologique de Rolland, essentiellement discursif, et de comprendre les manières dont la musique pourvoit la parole littéraire d'une *praxis* éthique et sociale. À l'inverse de bon nombre de ses contemporains, l'écriture pour Rolland est parole²¹⁶, mais elle tire néanmoins profit de l'incorporation d'une énergie musicale à dessein de consolider les liens entre l'art et le réel, et de procurer au programme romanesque la portée sociale par laquelle la méditation artistique devient action humaniste. Si les intentions rollandiennes diffèrent de ceux d'autres romanciers du corpus, le mouvement reste, *mutatis mutandis*, le même : l'auteur de *Jean-Christophe* n'emploie certes pas la musique comme un espace de projection où penser un langage dysfonctionnel, mais en revanche, la circulation de sa pensée musicale entre les différentes formes d'écriture permet d'étoiler le message romanesque en une « infinité de logiques virtuelles²¹⁷ » (narrative, poétique, critique, sociologique, philosophique et métaphysique) et d'activer le double mouvement centripète et centrifuge du sens, celui d'un retour vers l'intériorité du sentiment essentiel et d'une impulsion réconciliatrice vers l'ensemble des peuples.

De l'introduction tardive, annexée par l'auteur lorsque *Jean-Christophe* est réédité en trois volumes, nous retiendrons principalement deux stratégies auctoriales mises en valeur par Rolland à l'effet d'engager la lecture vers une herméneutique intersémiotique, permettant de penser l'écriture par le truchement du travail musical et vice-versa : d'abord, l'imaginaire de la communication qu'il façonne non seulement par les valeurs qui ponctuent la trajectoire initiatique de son personnage, mais également

²¹⁶ Yves Jeanneret, « Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland », *Cahiers de Brèves*, n° 12 (mai 2004), p. 6.

²¹⁷ Yves Jeanneret, « Le monde de la musique de Romain Rolland : figure auctoriale, communication littéraire et travail d'écriture », *MEI « Médiation et Information »*, n° 17 (2002), p. 65.

dans la scénographie de sincérité qu'il alimente et dont la préface permet de saisir les mécanismes ; en second lieu, la figure tutélaire de Beethoven, dont on reconstituera subséquemment la trame des *topoi* et des configurations qui associe le maître de Bonn au personnage de Jean-Christophe²¹⁸, sous le signe de laquelle est d'entrée de jeu placée la somme romanesque. Ces deux axes autour desquels Rolland organise son roman sont par ailleurs indissociables, la sincérité de cœur et l'intégrité morale étant deux épithètes qui constituent pour l'auteur la vertu héroïque de Beethoven dont hérite explicitement Jean-Christophe. Placée au premier chef dans l'« Introduction à *Jean-Christophe* », la consécration entre l'aveu d'« écri[re] une œuvre de foi » (JC-I : 11) et la reprise de la définition beethovénienne du héros n'est pas fortuite, et appelle de surcroît à être considérée comme la matrice axiologique qui motive l'écriture du roman, au même titre qu'elle alimente la poétique de la transparence que file la métaphore structurante du fleuve. En effet, affirme-t-il, l'ambition au fondement de ce vaste projet romanesque consiste à « réveiller le feu de l'âme qui dormait sous les cendres » des peuples « à une époque de décomposition morale et sociale en France » et à « grouper [les êtres] à l'appel et autour d'un héros qui se fit leur chef. » (*ibid.*) Dans l'optique de transmettre sa vision du monde réifiée en une figure prophétique, deux prémisses encadrent sa démarche et informent en amont la texture narrative du roman : afin de « voir et juger l'Europe d'aujourd'hui » (*ibid.*), le romancier recourt au procédé classique du regard critique de l'étranger qui, comme les voyageurs persans de Montesquieu, s'étonne des « ridicules et [des] crimes de la société de [son] temps » (*ibid.*), par la mise en scène d'une perspective étrangère aux codes sociaux et aux circuits artistiques du Paris du début du XX^e siècle ; à la suite des constats que poseront ces « yeux libres, clairs et sincères » (*ibid.*), le jeune héros est tenu d'investir le monde par le moyen d'actions, sans craindre de se positionner en phase ou en marge avec la société. *In fine*, « il [lui] faut [être] un héros. »

Ce cahier des charges conjugue dès lors l'activité contemplative et critique de l'artiste à la force créatrice vulcanienne indispensable aux hommes illustres, qui prennent le monde à bras le corps et remettent l'art en libre circulation pour cristalliser et stimuler les « idées, les passions, les rêves de tout un peuple²¹⁹ ». Investi d'une même singularité en décalage avec son époque et d'une génialité incomprise par ses contemporains, le portrait de Christophe intègre le panthéon des êtres d'exception auxquels Rolland, sur le modèle plutarquien des *Vies parallèles*, réserve un hommage biographique substantiel – *Vies de Beethoven* (1903), *Vies de Michel-Ange* (1907), *Vies de Tolstoï* (1911), dont l'écriture ponctue la composition de *Jean-Christophe*. Le jeune compositeur iconoclaste partage avec ces derniers la droiture

²¹⁸ Voir chapitre suivant : *infra*, p. 254-262.

²¹⁹ Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois*, Paris, Librairie Hachette, 1914, p. 1.

morale, la trajectoire parsemée d'embûches, le caractère aussi indomptable qu'incorruptible et la posture du colosse, sur le plan physiologique comme sur celui de l'énergie créatrice²²⁰, et ces attributs permettent de présumer une certaine porosité entre le programme narratif de *Jean-Christophe* et l'horizon quasi hagiographique de la production historique rollandienne.

L'« introduction » suppose en outre une redistribution des valeurs et des lieux communs associés aux modèles musico-nationalistes établis dans l'imaginaire collectif, dont *Jean-Christophe* tire pourtant un usage structurant²²¹. Deux revendications se détachent lorsque l'on croise la préface avec la lecture du texte en aval : en premier lieu, Rolland invite ses compatriotes français à abandonner la sophistication et les extravagances de la composition musicale²²² – et, par extension, de l'écriture littéraire – afin de rester fidèle aux rémanences du populaire garantes d'authenticité et vectrices d'émancipation morale, injonction qui redouble les impératifs stylistiques auxquels il admet s'être soumis. Le discours préfaciel annonce en germe les préoccupations du compositeur fictif qui, au seuil de sa maturité artistique, se fait le porte-voix de son créateur : « [Christophe] ne voulait plus d'une musique qui fût un monologue, une parole pour soi seul, encore moins une construction savante pour les seules gens du métier. Il voulait qu'elle fût une communion avec les hommes. Il n'est d'art vital que celui qui s'unit aux autres. » (JC-III : 54-55) Dans un second temps, Rolland en appelle à la puissance réconciliatrice et supranationale du langage musical pour exprimer l'humanité commune en dépit des fractures identitaires européennes et pour militer, du même coup, pour une œuvre qui puisse réunifier les peuples en une cohabitation harmonieuse. Il convenait, à cet égard, que le héros qui puisse accompagner les lecteurs dans leur ascension *au-dessus de la mêlée*, pour reprendre le titre d'un roman ultérieur de Rolland, fut le digne représentant de la nation rivale, un compositeur allemand.

À l'exemplarité du caractère exigée de Christophe par son créateur vient répondre, comme modèle à la fois revendiqué et tenu à distance, la figure paradigmatique de Beethoven. Plaçant son héros sous l'étoile beethovénienne, l'auteur lui reconnaît les mêmes qualités qu'il attribuait au maître de Bonn dans

²²⁰ On soulignera le patronyme de Jean-Christophe, Krafft, qui renvoie au mot allemand de la force (*Kraft*).

²²¹ Le compositeur Christophe se lie d'amitié avec l'écrivain français Olivier, doublet à la fois complémentaire et antagoniste qui joue sur les imaginaires artistiques des deux pays. Dans un passage qui illustre et synthétise les clichés nationaux du *logos* français littéraire et du *mythos* musical germanique, Christophe expose à Olivier que son peuple est celui « de l'élégance, de la poésie » (JC-II : 444) et que, s'il était français, « [il] mettrai[t] en musique [leur] Révolution [...], [il] mettrai[t] le peuple en musique ! » : « Je veux des symphonies, des chœurs, des danses, Pas de discours ! J'en suis las, Silence aux mots ! [...] La musique partout, la musique dans tout ! » (JC-II : 445)

²²² Le tome intitulé *La Foire sur la place* exemplifie l'implacable jugement que Rolland porte sur le milieu musical parisien et l'imposture de la critique. Les débats subséquents entre Christophe et Olivier permettent également de cerner les orientations esthétiques revendiquées par l'auteur.

un ouvrage antérieur et reprend explicitement « [sa] définition du “héros”, dans l’introduction à [sa] *Vie de Beethoven*, contemporaine des débuts de *Jean-Christophe*. » (JC-I : 11) Cette affirmation, qui édulcore sans pourtant nier son intention de composer la vie d’un « Beethoven dans le monde d’aujourd’hui²²³ », trahit l’entrelacement idéologique des deux projets scripturaires au même titre que leur simultanéité poétique. C’est sans surprise que Rolland reprend textuellement la définition pour l’élargir à son personnage : « Je refuse ce titre “à ceux qui ont triomphé par la pensée ou par la force. J’appelle héros seuls, ceux qui furent grands par le cœur.” [...] “Le cœur” n’est pas seulement la région de la sensibilité : j’entends par là le vaste royaume de la vie intérieure. » (*ibid.*) Tout se passe comme si, au regard de cette déclaration et du médium – musical – par lequel Beethoven s’est distingué, l’auteur attribuait à la musique le potentiel d’exprimer les aspérités et les nuances de la vie intérieure, et de surcroît de parler directement *du* et *au* cœur. Pour Rolland, « Beethoven est un des artistes exceptionnels qui ont uni au génie créateur, maîtrise d’un immense empire intérieur, le génie du cœur fraternel à tous les humains » (JC-I : 12), et c’est pourquoi ce modèle s’est spontanément imposé : récupérant un schème de valeurs et une rhétorique qui renvoient au poème de Schiller sur lequel débouche la *Neuvième Symphonie*, l’auteur dépeint Beethoven moins comme le symbole d’une germanité, rivale ou idéale, que comme emblème de l’universalité et de la fraternité des peuples, par une œuvre qui transcende les frontières et autorise le *passage*²²⁴ des idéaux humanistes chers à Rolland.

Cependant, précise-t-il, il convient d’éviter « de voir en Jean-Christophe un portrait de Beethoven ! Christophe n’est pas Beethoven. Il est un Beethoven nouveau, un héros de type beethovénien, mais autonome et jeté dans un monde différent, dans le monde qui est le nôtre. » (*ibid.*) Cet avertissement n’empêche pas Rolland de réaffirmer le lien qu’il tisse entre son personnage et son modèle historique, et d’ainsi pondérer son apologie : « Si j’ai voulu ces analogies, au début de l’œuvre, c’était afin d’affirmer le lignage beethovénien de mon héros et d’enfoncer ses racines dans le passé de l’Occident rhénan » (*ibid.*). Or Beethoven n’agit pas uniquement comme l’idéal héroïque et spirituel à l’ombre duquel l’auteur élabore la personnalité et la trajectoire de son personnage ; il intervient également sur le plan formel, dans l’équivalence qui se trame entre le discours (au sens fort du terme) musical de Beethoven, investi d’un message autant individuel qu’universel, et « la musique de l’œuvre » (JC-I : 13) de Rolland. Ce dernier mobilise un lexique musical à l’effet de décrire les principes qui régissent son écriture : « Et qui sait lire

²²³ Lettre du 13 septembre 1902 à Malwida von Meysenbug, cité in Alain Corbellari, *Les mots sous les notes. Musicologie littéraire et poétique musicale dans l’œuvre de Romain Rolland*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2010, p. 272.

²²⁴ Le motif du passage sera approfondi au chapitre suivant.

verra les différences essentielles de métier, d'art, de nombre, d'harmonies, entre *Jean-Christophe* et *L'âme enchantée*, pour ne point parler d'œuvres dont la substance, comme *Liluli* ou *Colas Breugnon*, commande de tous autres jeux et combinaisons de rythmes, timbres et symphonies. » (*ibid.*) Ces précisions font écho à un énoncé contemporain de la rédaction de la somme romanesque, dans lequel l'auteur resserre l'analogie entre sa méthode de composition littéraire et celle d'un musicien : « Pour dire la vérité sur la façon dont je travaille, mon état d'esprit est toujours celui d'un musicien, non d'un peintre. Je conçois d'abord comme une nébuleuse l'impression musicale de l'ensemble de l'œuvre, puis les motifs principaux et surtout le ou les rythmes, non pas tant de la phrase isolée que de la suite des volumes dans l'ensemble, des chapitres dans le volume, et des alinéas dans le chapitre²²⁵. » À l'aune de ces déclarations, qui redoublent la distinction évoquée ci-haut entre l'ancien roman et le roman musical, se dessine la posture d'un écrivain-musicien s'exprimant par le roman comme il le ferait au piano, c'est-à-dire en accentuant l'expressivité de la prose, par une ponctuation qui marque le *tempo* et incorpore des pauses, des soupirs et des silences²²⁶ ; mais surtout, en faisant du sentiment l'objet et le moteur mêmes du texte. Alors que les romanciers ultérieurs chercheront à reprendre à la musique son système d'échos et de reprises, et son entrelacs de thèmes et de résonances, Romain Rolland s'en tient pour sa part à construire une œuvre à partir d'un sentiment premier et de son déploiement, en conformité avec sa compréhension de la forme symphonique, « bâtie sur quelques notes exprimant une Passion, qui se développe en tous sens, grandit, triomphe, ou succombe²²⁷ ».

L'*ethos* de l'écrivain-musicien, tel qu'il se cristallise au confluent de ses écrits intimes ou publics, et qu'il est repris dans l'introduction, nous apparaît somme toute comme une stratégie compensatoire pour pallier l'inexistence effective d'un pan musical à son corpus. Néanmoins, il soutient être avant tout « *un musicien* qui s'est armé de l'intellectualisme français²²⁸ », ce qui nous porte à croire que Rolland souhaite élargir la fonction du musicien et ainsi reconfigurer les lignes de partage entre le musical et le romanesque, de manière à situer l'un et l'autre dans un rapport de prolongement. Si l'on constate en effet que les partitions de Christophe, pourtant au cœur de ses préoccupations, sont *inaudibles* à la lecture, en ce qu'elles ne sont jamais réellement décrites au fil de ce long roman à focalisation interne, il serait

²²⁵ Lettre à Jean Bonnerot, citée dans Jean-Bertrand Barrère, *Romain Rolland. L'âme et l'art*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 178.

²²⁶ La stylistique de la prose rollandienne, telle qu'elle se donne à lire dans *Jean-Christophe*, dérouté par le nombre de points de suspension, de demi-cadrats et de points d'exclamation, qui infléchissent le rythme de la lecture interne.

²²⁷ Fragment non-publié du *Journal*, cité dans David Sices, *Music and the Musician in Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 175.

²²⁸ Lettre du 9 novembre 1912 à Paul Amann, cité in Alain Corbellari, *Les mots sous les notes*, *op. cit.*, p. 17. L'auteur souligne.

néanmoins réducteur d'y voir là un abandon de l'utopie du roman musical ou une mise à l'écart du projet d'un récit-partition. À cet égard, nous dérogeons à l'interprétation de Frédéric Sounac, cependant fort intéressante, qui supposait que l'ultra-compétence musicale de Rolland interférait avec le programme méloforme :

Comme Hoffmann, Romain Rolland appartient en effet à la lignée des *Doppelbegabten* également capables de s'exprimer par la littérature que par la création musicale [...]. La « modestie » du *méloforme* rollandien, ainsi, provient sans doute d'une conscience trop aiguë de la gageure, et un symptôme en est, dans *Jean-Christophe*, l'insertion d'extraits de partitions musicales qui font saillie de manière séduisante avec le verbal, mais qui « écartent » aussi le lecteur non-musicien au même titre qu'un ouvrage de musicologie. L'objet, sans contredit, reste narratif, cependant nous ne sommes plus dans l'*organon* chimérique, plus tout à fait dans le projet littéraire d'un poème idéalement musical, plus du tout dans la rêverie sur le hiéroglyphe indéchiffrable de la partition [...] ²²⁹.

A contrario, le paratexte autour de *Jean-Christophe* suggère que la trajectoire exemplaire et la grandeur morale du compositeur fictif constitueraient, au fond, un véritable « poème symphonique », lequel donnerait accès à l'intériorité de Christophe au même titre que le feraient ses œuvres musicales. La somme romanesque que Rolland décrit comme un « vaste poème en prose qui ne t[ient] aucun compte des obstacles matériels et bris[e] délibérément avec toutes les conventions admises dans le monde littéraire français » (JC-I : II), et dont il souligne, dans une lettre à Louis Gillet, les « procédés symphoniques : – préludes et postludes, – thèmes conducteurs, – développements et crescendos symphoniques et rythmiques [...] – coda – etc. ²³⁰ », autorise ainsi le rapprochement entre le texte et l'œuvre musicale, à condition de s'en tenir à la conception rollandienne de la musique. On se rappellera la définition du « roman musical » qu'il donne à Malwida von Meysenbug et qui, de ce point de vue, tend à faire de *Jean-Christophe* un roman composé musicalement : « Toute partie du roman musical doit jaillir d'un sentiment général et puissant, fortement éprouvé. Comme une symphonie est bâtie sur quelques notes exprimant une Passion, qui se développe en tous sens, grandit, triomphe, ou succombe, un roman musical doit être la floraison d'un sentiment qui en est l'âme. » Qui plus est, pour l'écrivain-musicologue, la musique « est toujours une musique lue autant qu'entendue ²³¹ », ce dont témoignent quelques fragments de partition librement intégrés au texte comme éléments textuels à lire. Malgré la disparité des systèmes sémiotiques, la présence de citations musicales dédouble ainsi le mode de lecture

²²⁹ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014, p. 299.

²³⁰ Lettre à Louis Gillet, citée in David Sices, *Music and the Musician in Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 164.

²³¹ Yves Jeanneret, « Le monde de la musique de Romain Rolland : figure auctoriale, communication littéraire et travail d'écriture », *art. cit.*, p. 72.

et déploie un espace commun où les mots et les notes se situent au sein d'un même *continuum* expressif et narratif : le dispositif hybride que forme ainsi *Jean-Christophe* reçoit en partage, comme le laisse entendre en creux l'étymologie du terme *partition*²³², le pouvoir sémantique du discours verbal et l'expressivité du musical, et porte, à la manière du saint patron dont le roman hérite du nom, l'action expressive et réconciliatrice de la musique d'une rive, rhénane comme sémiotique, à l'autre.

À rebours de la chronologie, cet itinéraire des documents péri-textuels intégrés aux romans du corpus construit un répertoire de stratégies et de figures dont la « force d'intimidation herméneutique²³³ » nous invite à modéliser la lecture en fonction d'indices, contradictoires ou non, mis en valeur par la zone liminaire des œuvres. Le dispositif préfaciel, où se croisent imaginaire musical, rhétorique auctoriale et programme d'interprétation, fournit la tonalité, les clés et les lignes de sens qui prendront consistance au fil de la lecture. Plus « qu'un auxiliaire, qu'un accessoire au texte²³⁴ », la préface s'inscrit davantage comme un *embrayeur* d'exécution ou, pour filer l'allégorie musicale d'ores et déjà tracée, comme le diapason auquel conformer notre horizon d'attentes et, *in fine*, notre lecture.

On aura sans doute remarqué que l'enchaînement des observations et des analyses qui forment le segment ci-haut obéit à un mouvement centrifuge, dans la mesure où l'impulsion vers les documents périphériques s'accroît et nous contraint de plus en plus à effectuer un pas de côté. Les discours des trois auteurs convoqués s'inscrivent en effet au cœur d'une réflexion soutenue sur l'écriture et la musique, disséminée dans un corpus vaste et polygraphique, qui viennent alimenter en retour les configurations romanesques et composer, pièce par pièce, une esthétique du récit-partition. La préface nous est dès lors apparue comme un haut lieu de convergence où se précipitent, au sens chimique du mot, le travail de l'écriture et le fruit de réflexions esthétiques en amont.

b. Le journal intime comme note de programme : le cas des *Faux-monnayeurs*

Nous souhaitons maintenant examiner une dernière catégorie épitextuelle, celle-ci se distinguant des précédentes par l'exemplification *in actu* du geste poétique dont elle porte l'empreinte : le journal d'écriture, qui rompt avec la pratique diariste courante par sa vocation de publication. Un seul cas, fort célèbre par ailleurs, nous occupera afin d'y saisir les lignes de force par lesquelles le musical incorpore la généalogie du roman : il s'agit, à l'évidence, du *Journal des Faux-monnayeurs*, que Gide rend public

²³² Du latin *partitio*, en français partage.

²³³ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 375.

²³⁴ *Ibid.*, p. 376.

simultanément à la parution de ce qu'il considère comme son « premier roman » (FM : 9). Néanmoins, et en dépit de certaines nuances qui seront examinées sous peu, l'œuvre romanesque redouble, à bien des égards, certains procédés que documente le *Journal*, dont Frédéric Lefebvre soulignait l'indissociabilité avec le roman²³⁵ : la présence intradiégétique d'un autre journal de création, celui du personnage d'Édouard qui travaille également à un roman intitulé *Les faux-monnayeurs*, et la correspondance quasi identique entre les problèmes de composition qui tourmentent l'auteur comme son romancier fictif, en regard au partage entre l'art et la vie, à la recherche d'un roman pur, « purg[é] [...] de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman²³⁶ », ainsi qu'à l'investigation du matériau textuel en quête d'un *ton*. L'expression diaristique porte néanmoins en lumière la démarche compositionnelle du romancier et, du même coup, la matérialité du médium littéraire avec laquelle il renoue pour accentuer, non sans ironie, la pierre d'achoppement que représente l'idéalité musicale du roman, que notre brève incursion dans *La symphonie pastorale*, au seuil de ce chapitre, avait déjà permis de souligner. Car si l'on retrouve au point central du roman un aveu d'Édouard, qui aspire à écrire un roman qui serait « comme *L'art de la fugue* » (FM : 187), nous entendons montrer le substrat ironique d'une telle affirmation : si le protagoniste admet ne pas voir « pourquoi ce qui [est] possible en musique serait impossible en littérature » (*ibid.*), il y a fort à parier que Gide, excellent musicien qui partage son emploi journalier entre la table d'écriture et le piano, lui, le sait.

Nous nous intéresserons donc aux stratégies poétiques et métadiscursives par lesquelles Gide s'empare de *L'art de la fugue* afin d'exploiter le canon de l'écriture fuguée avec une grande ambiguïté : si ce canevas s'apparie dans ses grandes lignes à la structure des *Faux-monnayeurs*, comme plusieurs critiques ont pu le montrer, c'est le traitement ironique que nous retiendrons surtout de ce *topos* de la critique gidienne pour montrer comment l'auteur retourne le fantasme compositionnel de son personnage en une invite à jouer des possibles du roman, non plus comme œuvre autotélique et circulaire, mais comme un puissant ressort de polysémie et un instrument pour repenser la texture énonciative du texte.

²³⁵ « Le roman *les Faux-Monnayeurs* et sa critique de genèse par M. André Gide lui-même : le *Journal des faux-monnayeurs*, forment deux œuvres à ce point inséparables qu'elles n'en constituent plus, à vrai dire, qu'une seule aujourd'hui, la plus importante du grand écrivain et l'une des plus révélatrices sur sa personnalité si complexe et d'apparence si fuyante. » (Frédéric Lefebvre, « *Le journal des Faux-Monnayeurs* [Essais] », *Les Nouvelles littéraires*, v. 5, n° 213 (13 novembre 1926), p. 3.)

²³⁶ André Gide, *Le journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1927, p. 64. Ce passage est textuellement repris dans le roman, énoncé par Édouard : « Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. » (FM : 78)

« Comme L'art de la fugue » : retour sur un thème critique

Dans son *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide affirme vouloir écrire un roman pur, à rebours des tâtonnements symbolistes qui s'abîment dans la synthèse des arts. Ce programme, l'auteur le partage avec son personnage, lequel affirme, lorsqu'on le questionne sur le sujet du roman qu'il écrit : « Mon roman n'a pas de sujet. [...] Pour obtenir cet effet, suivez-moi, j'invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale ; et le sujet du livre, si vous voulez, c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire. » (FM : 184-185) Le contenu du roman et la forme du texte se rapprochent, de manière analogue à deux lignes asymptotes qui tendraient l'une vers l'autre sans jamais en venir à exactement se toucher. Les modalités de sens du musical semblent déjà vouloir poindre.

Le *Journal des Faux-monnayeurs* s'ouvre d'ailleurs par le biais d'une comparaison musicale : « Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer, à la manière de César Franck, un motif d'andante et un motif d'allegro. Je crois qu'il y a matière à deux livres et je commence ce carnet pour tâcher d'en démêler les éléments de tonalité trop différente²³⁷. » On remarque ici l'usage de la conjonction *comme*, qui met à distance le fantasme rollandien de la symphonie romanesque, et qui renvoie à la formule programmatique exposée au point paroxystique du roman : « Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait *comme* l'*Art de la fugue*. » (FM : 187, nous soulignons) Dans la perspective du praticien de la musique, amateur il est vrai, que fut Gide, l'emploi de la comparaison au détriment de la métaphore accentue la non-miscibilité des langages verbal et musical, en plus de réaffirmer la prémisse au fondement de son projet d'écriture, telle qu'elle se dessine dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, celle de la pureté en arts : « On n'obtient rien de bon par le mélange. J'ai toujours eu horreur de ce que l'on a appelé "la synthèse des arts", qui devait, suivant Wagner, se réaliser sur le théâtre²³⁸. »

Pour autant qu'il puisse sembler contradictoire, cet aveu participe de la composition du roman à l'aune du modèle musical, opérée sur le mode de la transposition et de la remédiation, et non par une tentative de fusion entre les effets de la musique et ceux du roman. L'allusion à *L'art de la fugue*, qui modélise le fonctionnement narratif directement dans le roman, est brandie en opposition au fantasme syncrétique wagnérien : ce ne sont pas les *effets* esthétiques du musical ni sa portée métaphysique que Gide convoite, mais bien un art de la composition, avec les principes de montage qui resserrent le texte autour de voix narratives et de temporalités alternatives qui lui sont propres. C'est également ce que laisse

²³⁷ André Gide, *Le journal des Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 13-14.

²³⁸ *Ibid.*, p. 64-65.

sous-entendre la référence liminaire à César Franck, compositeur de la seconde moitié du XIX^e siècle dont l'irruption dans le panthéon « classicisant » de Gide peut laisser dubitatif. Principalement associé au renouveau du langage musical, provoqué par le prolongement des procédés wagnériens typique de la musique postromantique, et connu pour avoir approfondi et intégré à la symphonie la forme cyclique, Franck était avant tout un grand organiste, auteur de préludes et fugues dont plusieurs demeurent célèbres dans le répertoire, et s'inscrit en ce sens dans la filiation du fameux *Kapellmeister*. Dans un article qu'elle consacre au roman fugué, Suzanne Lay avance que le « motif d'andante et [le] motif d'allegro » repris par Gide renvoient au *Prélude, fugue et variation* en si mineur (op. 18) pour orgue, composition qui s'inspire selon elle de techniques contrapuntiques et chorales de Bach²³⁹. Tout se passe donc comme si le romancier, en digne représentant de son époque, se réclamait de l'œuvre de Bach par la bande, tout en adhérant à la *doxa* esthétique-politique de l'entre-deux guerres : la valorisation de la musique française ou « naturalisée » comme telle (les compositeurs russes, par exemple, dont les allégeances patriotiques ne jouaient pas – encore – contre le nationalisme français) et le mouvement du retour à Bach, qui participe d'un élan plus vaste de *retour à l'ordre* assumé de concert par le cercle de *La NRF*²⁴⁰, et, à l'opposé, par Jean Cocteau et ses (six) apôtres.

Mais la comparaison gidienne nous intéresse autrement, par la manipulation technique qu'elle problématise et l'implication émotionnelle qu'elle occulte, pourtant part essentielle de l'expérience musicale. Le modèle musical apparaît donc comme un écran heuristique où penser la dimension formelle de l'écriture et élucider les problèmes, quasi mathématiques, de la composition romanesque. En regard de Romain Rolland, Gide se positionne à l'autre extrémité du spectre musico-littéraire : à défaut d'élire le sujet musical comme point névralgique de son œuvre et de véhiculer les messages expressifs et métaphysiques de la musique par les moyens du discours romanesque, Gide insiste sur le travail syntaxique, structurel et architectural de la forme musicale, et partage les conceptions de son contemporain Boris de Schloezer d'une musique dans laquelle la forme et le contenu représentent les deux surfaces fluides d'un ruban de Moebius. Aussi l'affirmation qu'il confie à Édouard redouble-t-elle les objections exposées par Gide dans son journal d'écriture quant à l'inévitable servitude du roman face

²³⁹ « Conclusion inspirée des variations sur choral de Bach, qui échafaude au clavier de Positif de nouveaux développements autour du thème du Prélude, là où Bach les basait avant tout sur un *cantus firmus*, avant de réadapter ces œuvres vocales à l'orgue. Quant à l'allegro, il désigne évidemment la fugue, invoquant l'œuvre de Bach mais s'affranchissant considérablement des règles du contrepoint fleuri » (Suzanne Lay, « Roman fugué et fugue humaine. (Re)présentations de Bach chez André Gide et Aldous Huxley », in Greta Komur-Thillooy et Pierre Thillooy [dir.], *André Gide ou l'art de la fugue*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque Gidienne », 2017, p. 101.)

²⁴⁰ Voir à cet égard Jacques Rivière, « *La Nouvelle Revue française* » (1919), art. cit., p. 29-38.

au réel : « Mon roman n'a pas de sujet » (FM : 184), avoue Édouard, insinuant que « ce livre, c'est [...] l'histoire du livre » (FM : 186). En écho se superpose l'idée d'un roman « purg[é] de tous les éléments qui n'appartiennent pas au roman », libre de se dégager « de son ornière réaliste²⁴¹ » et qui puisse « s'achev[er] brusquement, non point par épuisement du sujet, qui doit donner l'impression de l'inépuisable, mais au contraire, par son élargissement et par une sorte d'évasion de son contour. Il ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire...²⁴² » Cette réflexion, datée du 8 mars 1925, semble reprendre en substance une idée précédente qui, curieusement, ne figure pas dans le *Journal des Faux-monnayeurs* mais intègre plutôt l'écriture intime quotidienne de Gide :

Nombre d'idées sont abandonnées presque sitôt lancées, dont il me semble que j'aurais pu tirer meilleur parti. Celles, principalement, exprimées dans le Journal d'Édouard ; il serait bon de les faire reparaître dans la seconde partie. Il serait dès lors d'autant plus étonnant de les revoir après les avoir perdues de vue quelque temps, comme un premier motif, dans certaines fugues de Bach²⁴³.

Le procédé scripturaire envisagé est donc à comprendre à l'horizon de l'effet de *fugato* exprimé par le roman, par le moyen duquel les trames narratives s'échangent, en un chassé-croisé complexe, les mêmes motifs que l'on saisit, égare puis retrouve jusqu'à la résolution de la pièce ; mais elle participe aussi d'un imaginaire d'auteur musicalement orienté, à dessein de ressaisir sa pratique de romancier et, du même coup, l'œuvre romanesque qui en résulte à la hauteur d'un modèle et un discours musicaux. D'autres remarques permettent d'étoffer ce constat : d'abord, en proposant une esquisse de plan pour son roman, Gide note que « le problème du livre sera *exposé* par une méditation d'Édouard²⁴⁴. » Le choix du verbe « exposer » et sa mise en évidence par l'italique réaffirment l'existence *in absentia* de la fugue, dont le déroulement s'ouvre toujours par une *exposition* du sujet. Aussi ténue soit-elle, cette marque s'inscrit dans le potentiel herméneutique plus large qu'engendre la formule centrale d'Édouard, et prend consistance dans un passage ultérieur du *Journal* où Gide consolide la nature musicale – ou, plus largement, *sonore* – de sa poétique :

pour moi, c'est plutôt le langage que le geste qui renseigne, et je crois que je perdrais moins, perdant la vue, que perdant l'ouïe. Pourtant, je *vois* mes personnages ; mais non point tant leurs détails que leur masse, le rythme de leurs mouvements. Je ne souffre point de ce que les verres

²⁴¹ André Gide, *Le journal des Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 61.

²⁴² *Ibid.*, p. 94.

²⁴³ André Gide, « 3 octobre 1924 », in *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 1258.

²⁴⁴ André Gide, *Le journal des Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 44.

de mes lunettes ne me les présentent pas tout à fait « au point » ; tandis que les moindres inflexions de leur voix, je les perçois avec la netteté la plus vive²⁴⁵.

Prenant le contrepied de l'arsenal des métaphores scopiques par lesquelles les romanciers réalistes ont réfléchi à leur pratique et à leur poétique, Gide se réclame du champ adverse, sinon complémentaire, celui de l'ouïe et de la sémantique auditive : c'est la musique qui impulse la création, qui permet de rendre perceptibles les masses et les rythmes de figures de papier et nourrit, par intermittence, l'imagination romanesque. On sait que l'auteur réservait quotidiennement plusieurs heures à la pratique du piano, dont il jouait apparemment fort bien, de sorte qu'il est vraisemblable d'affirmer que l'alternance intersémiotique de sa pensée, nourrie autant de musique que de littérature, a grandement infléchi les lignes de composition de son roman, la plupart du temps dans un rapport de solidarité – « Il en est de mes *Faux-monnayeurs* comme de l'étude du piano : ce n'est pas toujours en s'obstinant sur une difficulté et en s'y achoppant qu'on en triomphe ; mais bien parfois en travaillant celle d'à côté. Certains êtres et certaines choses demandent à être abordés de biais²⁴⁶ » –, mais parfois pour le pire : « J'ai le plus grand mal à me réatteler aux *Faux-monnayeurs*. Les derniers chapitres (écrits à Paris durant ma grippe) me paraissent manquer de sève et de saveur. Ils restent en marge de l'action. Trop d'étude de piano ; cela me distrait et m'engourdit comme l'opium²⁴⁷. »

À ce point de notre lecture, il convient de revenir sur la fameuse interprétation, périodiquement réhabilitée sous de nouveaux auspices par la critique gidienne – et dont nous ne sommes pas exempte –, de la question de la composition en style fugué des *Faux-monnayeurs*. De Guy Michaud (1957), Françoise Escal (1990) et Pierre Brunel (2001), jusqu'à plus récemment Antonio Viselli (2014, 2015) et Suzanne Lay (2017)²⁴⁸, la problématisation de la formule d'Édouard comme une clé d'interprétation métatextuelle ne manque pas d'intérêt au regard de la composition autoréflexive du roman et de l'importance de la pratique musicale dans la biographie de l'auteur ; à notre connaissance néanmoins, peu de critiques ont souligné la portée vraisemblablement ironique d'une telle affirmation²⁴⁹, que nous

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 85-86.

²⁴⁶ André Gide, « 26 octobre 1924 », in *Journal 1889-1939*, *op. cit.*, p. 1259.

²⁴⁷ André Gide, « 28 janvier 1925 », in *ibid.*, p. 1280.

²⁴⁸ Guy Michaud, *L'œuvre et ses techniques*, Paris, A. G. Nizet, 1957 ; Françoise Escal, *Contrepoints*, *op. cit.* ; Antonio Viselli, « Fuir la complétude ou le métarécit intermédiaire des *Faux-monnayeurs* », *Voix plurielles*, vol. 11, n° 2 (2014), p. 53-63 et « La mélopoétique de la fugue », in Claude Paul et Eva Werth [dir.], *Comparatisme et intermédialité : relations sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, p. 175-195 ; Suzanne Lay, « Roman fugué et fugue humaine. (Re)présentations de Bach chez André Gide et Aldous Huxley », *loc. cit.*

²⁴⁹ Il faut bien rendre à César ce qui lui appartient : l'étude de Claude Coste reconnaît à l'édifice musical de Bach une « fonction nécessairement ironique. » (« *Les faux-monnayeurs* ou l'art de la fugue », in *Orphée ou les Sirènes. L'imaginaire littéraire de la musique*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « RITM », 2014, p. 117.)

souhaiterions dès maintenant explorer dans ses entrelacements possibles avec les mécanismes fugués du roman. En vertu de son caractère exemplaire, nous établirons comme socle conceptuel l'étude menée par Françoise Escal, dont il convient de présenter les grandes lignes. À partir de la dialectique entre une histoire qu'il souhaite raconter (celle d'une bande de gamins engagée dans la contrebande de fausse-monnaie) et le récit de la narration de cet ouvrage, Gide « s'inspire d'une technique éprouvée de la musique[,] le contre-point », par laquelle il élabore un système d'emboîtement narratif fait de « l'alternance méditée du “simple récit impersonnel” et du journal d'Édouard²⁵⁰. » Gide est cependant conscient de l'impossibilité de transposer la polyphonie musicale à la linéarité monodique de la lecture. Pour réduire cette disparité fondamentale (et non la nier), il aura recours à plusieurs procédés de composition à l'effet de conjuguer les deux fils rouges de son programme narratif en une impression de simultanéité. Escal démontre cette proposition en tissant entre les principes de la fugue d'école²⁵¹ et le roman de Gide trois grands foyers de médiation musico-littéraires : la transposition du contrepoint, le traitement de la temporalité et la structure tripartite.

À la suite de Guy Michaud, Escal fait correspondre le thème (romanesque) de la fausse-monnaie au sujet de la fugue ; elle en poursuit le cheminement à travers les diverses focalisations au sein desquelles il apparaît. En respectant un certain rapport d'imitation prescrit par les canons d'écriture de la fugue, la musicologue apparie la réponse à la « fausse monnaie morale », c'est-à-dire la dialectique entre authenticité et mensonge qui irrigue tout le roman et autour de laquelle se développent la bâtardise de Bernard, qu'il apprend au seuil du roman, et sa quête corollaire de vérité : « le personnage de Bernard, son aventure, le thème dont il est porteur, peuvent alors valoir pour un “contre-sujet”. Dans une fugue, le *contre-sujet*, combiné en contrepoint double avec le sujet, est différent du sujet, par le rythme et par le contour mélodique²⁵² ». La fausse monnaie concrète ou morale continue de sillonner le roman, les thèmes fuyant d'un chapitre à l'autre comme entre les différentes « voix » d'une fugue, passant entre

²⁵⁰ Françoise Escal, *Contrepoints, op. cit.*, p. 170.

²⁵¹ La fugue d'école repose avant tout sur les principes d'imitation et de contrepoint, en faisant évoluer ensemble plusieurs lignes mélodiques autonomes. Elle s'ouvre par l'exposition d'un thème, appelé *sujet*, joué par une première voix, et de sa reprise (la réponse) par une seconde voix modulée dans une autre tonalité (souvent à la dominante). Pendant que celle-ci s'énonce, la première voix fait entendre simultanément un renversement du sujet, en contrepoint à la réponse ; ensuite la seconde voix fait également entendre son contre-sujet, tandis que le sujet passe à une autre voix, et ainsi de suite, selon la logique d'un canon. En passant successivement d'une voix à l'autre, le thème musical donne l'impression de fuir constamment d'une ligne à l'autre – d'où le nom de fugue. Une fois que toutes les voix ont exposé sujet, réponse et contre-sujet s'ensuit un passage de développement assez libres, de pédales (tenant une note sur une longue durée, ce qui crée une tension inchoative) et de strettes (qui s'apparente à un grand *sprint* où le mouvement s'accélère et les voix interviennent de manière de plus en plus resserrée), jusqu'à la coda finale lors duquel le sujet est énoncé une dernière fois.

²⁵² Françoise Escal, *Contrepoints, op. cit.*, p. 172.

autres chez d'autres personnages du roman (Vincent, le comte de Passavant, Lady Griffith). En outre, ce qui consolide l'assimilation entre la dynamique fuguée et la composition du roman réside dans « la façon dont Gide joue avec le temps de l'histoire [...]. Il passe d'une intrigue à une autre (et d'un thème à un autre) dans un continuum chronologique [qui] ignore l'ellipse temporelle, et à chaque fois, l'entrée ou la rentrée d'une "voix" [...] est immédiatement accrochée à la précédente (qu'on abandonne par un rappel explicite et implicite du temps de l'action)²⁵³ ». Si elle renforce l'impression d'un lié de la trame narrative afin de mimer la continuité de la mélodie qui ne s'interrompt pas lorsqu'une autre voix fait son entrée, simulant la synchronie des événements par des embrayeurs temporels, la linéarité chronologique du récit cherche également à rejoindre l'irréversibilité du temps musical : la musique, si elle use de répétitions qui déclenchent la mémoire de l'auditeur et lui donnent momentanément l'impression de l'irruption d'un pan de passé dans le présent de l'audition, ne peut cependant revenir en arrière (si l'on fait abstraction des dispositifs d'enregistrement, au demeurant encore rudimentaires à l'époque où écrit Gide). Par rapport au temps narratif, qui bénéficie de plusieurs possibilités pour jouer d'écart et d'effets de rupture entre le temps diégétique et le temps de l'énonciation, son analogue musical ne se déploie que sur un plan temporel, « asservi à la loi héraclitéenne du temps, celle de l'irréversibilité²⁵⁴. » De ce point de vue, Gide fait entorse à l'économie du temps musical en intégrant un second niveau de temporalité à son récit, par le truchement du journal d'Édouard, dont le contenu, nécessairement raconté au passé, ne s'arrime jamais avec l'élan général de *fugato* tendu vers l'avant. La lecture d'Escal ne rend pas compte de cette temporalité disruptive par rapport au programme compositionnel, qui aurait pu être rapatriée au sein d'une autre configuration comparative aménagée en fonction de connexions nouvelles – si le système d'équivalences avait localisé ailleurs le sujet et sa réponse, dans la contrariété entre le réel et l'écriture par exemple. Sans insinuer que nous préférons un tel appariement, cette aberration dans le modèle montre la limite de chacune des grilles associatives qu'il est loisible de proposer : chacun pourrait y aller de sa propre proposition, plus ou moins convaincante, et redistribuer les fonctions de sujet, réponse et contre-sujet selon divers éléments de la matière romanesque. Tout compte fait, c'est moins l'identification exacte d'éléments fictionnels à la structure fuguée qui nous intéresse que la dynamique et l'impression de mouvement vers l'avant obtenues par un tel traitement de la matière romanesque.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Bernard Sève, *L'altération musicale, op. cit.*, p. 272. Sève poursuit en affirmant que si la musique était un récit, « ce serait le plus ennuyeux des récits, le moins libre, le moins "joueur", le moins surprenant » (*Ibid.*) : l'exemple gidien, aussi imparfait soit-il, nous permet très certainement de douter de cette supposition du philosophe.

Avant de poursuivre la mise à l'épreuve des limites d'une telle interprétation – limites que reconnaît d'ailleurs la chercheuse, en insistant lourdement sur les différences de médium et la faculté d'abstraction nécessaire à la démonstration, sur lesquelles nous reviendrons –, une dernière zone de comparaison opère « au niveau des grandes unités narratives, les trois parties du roman emprunt[a]nt quelque chose respectivement à l'*exposition*, la *grande pédale de repos* et la *strette* d'une fugue²⁵⁵. » La première partie du roman, intitulée « Paris », expose en effet les différents sujets (au sens littéraire) qui seront repris tout au long du roman : la bâtardise de Bernard et sa soif d'aventure, la fausse monnaie concrète et métaphorique dont plusieurs personnages du roman en incarnent les avatars, les différentes liaisons qui viennent tour à tour unir Bernard et Olivier, Édouard et Olivier, Édouard et Laura, Bernard et Laura et ainsi de suite, dans un traitement serré, un montage narratif rapproché et une durée « “morcelée” en autant de segments (chapitres) consacrés à des personnages contrastés qui font leur entrée²⁵⁶ » qui génèrent un effet de polyphonie. Dans la partie médiane, titrée « Saas-Fée », l'action se suspend au profit de longs dialogues et de profondes discussions sur le roman d'Édouard, « quelque chose comme une *grande pédale de dominante* dans une fugue²⁵⁷. » Cette partie permet à l'action de s'immobiliser, puis reprendre son élan dans le dernier segment de l'œuvre, à nouveau nommé « Paris ». Dans ce dernier tiers, les entrées des personnages accélèrent leur rythme de succession, l'action semble débouler, les événements se bousculent vers leur point paroxystique : Olivier atteint le « sommet de la joie » et tente, en vain, de se suicider par peur de ne pouvoir rien connaître d'aussi grandiose par la suite ; Bernard livre, en un acte gratuit typiquement gidien, un combat intérieur qui le conduit à un état de disponibilité totale pour son avenir ; enfin, l'action se précipite, concentrée autour d'une seule intrigue, celle de la bande de gamins des faux monnayeurs, qui fait entendre « une dernière fois le “sujet”²⁵⁸ ». Cette ligne narrative qui s'affine progressivement au fil de la succession rapprochée des entrées, se conclut brutalement sur le suicide, réussi cette fois, d'un enfant, le petit Boris avec le pistolet chargé de son grand-père : selon Escal, cette dernière partie « veut évidemment évoquer la *strette* d'une fugue²⁵⁹. » Cette finale demeure néanmoins partielle pour la plupart des personnages, et la phrase conclusive de l'œuvre, extraite du journal d'Édouard, invite à croire que l'action va continuer bien au-delà des limites du roman : « J'apprends par Olivier que Bernard est retourné chez son père ; et, ma foi, c'est ce qu'il

²⁵⁵ Françoise Escal, *Contrepoints*, op. cit., p. 177.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 174.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 176.

²⁵⁹ *Ibid.*

avait de mieux à faire. [...] Nous allons nous revoir demain soir, car Profitendieu m'a invité à dîner avec Molinier, Pauline et les deux enfants. Je suis bien curieux de connaître Caloub. » (FM : 378)

L'action, on le devine, pourrait alors se renouveler, l'effet de circularité que confère la substitution d'Olivier par le jeune Caloub dans les intérêts peu platoniques d'Édouard simule à la fois le recommencement et évoque l'inachèvement. Gide cherche à s'inscrire, semble-t-il, dans le sillage du grand œuvre inachevé dont il reprend les principes en laissant l'*explicit* sciemment ouvert : il manque en effet quarante-sept mesures à *L'art de la fugue*, qui rompt la conduite de l'œuvre par une phrase subitement interrompue et entretient depuis les débats musicologiques à savoir si cette interruption fut volontaire ou non, pour inviter les musiciens à compléter l'énigme musicale de leurs propres pistes de solution, ou si la maladie a simplement forcé Bach à cesser la composition. La reprise du phénomène par Gide nous semble indicative de l'ironie indissociable du pseudo-programme fugué : sous-entendant par l'inachèvement qu'Édouard risque de ne jamais mettre à terme son roman, Gide insinue l'impossibilité matérielle d'une telle entreprise, concevant très bien pourquoi, au contraire de son personnage, « quelque chose qui fut possible en musique serait impossible en littérature... » (FM : 187) En raison des modalités sémantiques et sensorielles propres à chacun des médias, la simultanéité au fondement du contrepoint ne connaît aucun équivalent dans l'ordre discursif, encore moins lorsque nous nous trouvons dans un contexte écrit : la conduite de la lecture engage la linéarité du sens et empêche la saisie verticale des voix superposées. Or la fugue en musique consiste précisément en un traitement polyphonique de plusieurs lignes mélodiques qui s'imitent les unes les autres en donnant l'impression de se fuir, de se pourchasser, et suivent chacune leur propre discours dans la simultanéité sans que l'ensemble ne sombre dans l'inintelligibilité. On envisage bien comment un tel dispositif ne résiste pas à la transposition : tout au plus Gide peut-il parvenir à un *effet de contrepoint* en réduisant sur le plan de la fiction les écarts temporels, simulant ainsi un tuilage des trames narratives, et à une organisation rythmique qui, à grande échelle, reprend la tripartition de la fugue et ses principes directeurs. Les effets sensibles de cette transposition ne peuvent d'ailleurs se mesurer qu'à l'aune d'un travail d'abstraction, d'une réécriture conceptuelle « en fonction du modèle absent²⁶⁰ », ce qui contribue à éloigner le roman de la forme musicale dont la simultanéité des voix n'exige aucune reconstitution spéculative pour être saisie. De même, si le sujet dont Édouard se fait le porte-parole est bien « la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire », ce qui devrait revenir d'une intrigue à l'autre serait donc « cette distorsion,

²⁶⁰ Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate*, op. cit., p. 83-84.

cet écart entre la réalité d'une part, et l'effort pour la styliser d'autre part²⁶¹ » : or la distinction exploitée suppose deux plans d'existence (l'un concret et l'autre conceptuel), qui s'arriment difficilement à la musique dont le discours ne connaît pas la multiplicité des niveaux de sens, et nécessite l'intervention du lecteur pour que le second thème puisse acquérir une consistance sensible. Cette remarque fonctionne aussi bien pour la dualité thématique proposée entre fausse monnaie et fausse monnaie morale en guise d'homologues au sujet et au contre-sujet d'une fugue : le jeu sémantique sur les sens propre et figuré ne saurait se prêter à la musique.

On conçoit bien, à la lumière de cette lecture, les limites d'une telle démonstration. En plus de la discordance matérielle qui contraint à une mise à plat de la fugue, l'appariement des sujets repose pour l'essentiel sur des préférences arbitraires, la fausse-monnaie donnant aisément lieu à une substitution par le thème de l'écriture, de la bâtardise, des variations sémantiques sur le motif des clés, comme le suggère Pierre Brunel²⁶², ou encore, pour le proposer avec Claude Coste, des « affinités électives et la place de l'individu dans le groupe²⁶³ ». Escal, qui reprend telles quelles les correspondances énoncées par Guy Michaud, exécute son analyse sans reconnaître que cette organisation de la matière romanesque dépend d'une sélection préalable et risque d'être réfutée par une contre-interprétation basée sur la question de l'écriture, par exemple : on pourrait en effet objecter que le sujet de la fugue coïncide avec la fiction romanesque, et que son contre-sujet s'apparente au « contre-roman » que représentent les cahiers d'écriture d'Édouard. En dépit de toute la prudence méthodologique dont Escal témoigne, réitérant maintes fois que la fugue *stricto sensu* n'incorpore pas *Les faux-monnayeurs*, qui n'ont « ni la complexité, ni la densité, ni la rigueur²⁶⁴ » du contrepoint, il demeure que l'exercice technique de l'application des règles d'écriture à l'œuvre romanesque gidienne « ne réussit guère qu'à reformuler métaphoriquement un savoir que chaque lecteur connaît déjà²⁶⁵ » : l'étude d'Escal, aussi éclairante soit-elle sur la structure du roman, ouvre les possibles interprétatifs pour nous abandonner sur un constat d'échec, sur les limites de la transposition dont elle nous avait d'ailleurs prémunis dès le début de sa démonstration. Cette suspension de la réflexion critique appelle un prolongement, dans la mesure où nous pensons que l'impossibilité du roman fugué serait moins l'aboutissement décevant d'une contrainte d'écriture ou la

²⁶¹ Françoise Escal, *Contrepoints*, *op. cit.*, p. 170.

²⁶² Pierre Brunel, « Le roman fugué », in Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone [dir.], *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 53-67. (Voir plus spécifiquement p. 60-62.)

²⁶³ Claude Coste, « *Les faux-monnayeurs* ou l'art de la fugue », *loc. cit.*, p. 116.

²⁶⁴ Françoise Escal, *Contrepoints*, *op. cit.*, p. 175.

²⁶⁵ Claude Coste, « *Les faux-monnayeurs* ou l'art de la fugue », *loc. cit.*, p. 117.

conclusion logique d'une analyse qu'une prémisse de départ : Gide sanctionnerait l'impossibilité du modèle musical en s'en délestant sous le couvert d'une fausse-clé, située au centre géographique du roman dont il insiste sur la configuration excentrée²⁶⁶ comme pour en accentuer l'ironie.

L'art de l'ironie : autoréflexivité du roman et forme fuguée

Dans une entrée du *Journal des Faux-monnayeurs*, datée du 1^{er} novembre 1922, Gide écrit qu'il souhaite « [p]urger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman²⁶⁷ » ; plus loin, mais sous la même rubrique, il énonce son intention de confier ces propos à Édouard, « ce qui [lui] permettrait d'ajouter [qu'il] ne lui accorde pas tous ces points²⁶⁸ » : « Au surplus, ce pur roman, il ne parviendra jamais à l'écrire. [...] C'est un amateur, un raté. Personnage d'autant plus difficile à écrire que je lui prête beaucoup de moi. Il me faut reculer et l'écarter de moi pour bien le voir²⁶⁹. » La mise à distance du programme d'écriture d'Édouard, *a priori* jumeau fictionnel du roman de Gide, introduit une voix critique dans le roman, un agent de dissidence qui abonde dans le sens de l'hypothèse ironique du modèle fugué : la matérialisation du fantasme d'un roman qui « serait comme *L'Art de la fugue* » est d'emblée grevée du sceau de l'impossibilité, et cette aporie condamne Édouard aux blocages d'écriture, au mieux à un éventuel roman qui ne serait « que l'histoire du livre » (FM : 186) et qui, par un curieux court-circuit métatextuel, ressemblerait davantage au *Journal des Faux-monnayeurs* qu'au roman de Gide. Ces jeux d'échos et d'écart concourent ainsi à consolider la dimension autocritique au fondement de la poétique gidienne, tout en ramenant au premier plan la conduite imitative des deux énonciations données par les textes.

L'utopie du roman *pur* auxquels rêvent en commun l'auteur et son personnage ne semble conduire chez Édouard qu'à l'absence de roman, et chez Gide qu'à un roman clivé entre le véritable roman, lequel s'accommode d'épisodes fictionnels et de l'illusion référentielle, et, en filigrane, le roman qu'il aurait pu écrire auquel donne corps le journal, c'est-à-dire un cahier des charges du roman à venir. Écrire un roman sur le roman fabrique, paradoxalement, un antiroman, et ce phénomène paraît d'autant plus significatif que, au sein du corpus gidien, *Les faux-monnayeurs* est le seul ouvrage auquel l'auteur réserve la mention générique de « roman ». Ce geste taxinomique soulève en lui-même une portée ironique lorsque l'on

²⁶⁶ « Il n'y a pas, à proprement parler, un seul centre à ce livre, autour de quoi viennent converger mes efforts ; c'est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent. » (André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 51.)

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 66.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 67.

prend acte du contenu de l'œuvre, de la prolifération des voies romanesques ouvertes qu'interrompent des passages méta-romanesques insérés dans le récit par les extraits du journal d'Édouard, comme s'il incorporait un document de travail ou préférerait encore la composition d'un roman inachevé : en réalité, « [d]épouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman » (FM : 78), comme le souhaitent de concert Édouard et Gide, revient à ne retenir que le travail de l'écriture, les hésitations et les bifurcations, les réflexions en amont, l'imagination primesautière qui s'emballer parfois et que l'auteur semble pourtant chercher à brider²⁷⁰. Le livre tout entier tourné vers le geste d'écrire ne distille pas l'essence du romanesque, il concourt à sa déconstruction, à sa dislocation en mille orientations abandonnées. À défaut de donner à saisir la matérialité du langage, le pli de la lecture sur l'écriture expose les tergiversations inhérentes à la composition ; et si fugue il y a, celle-ci nous semble opérer davantage dans le processus poétique d'un auteur qui cherche, « pour chaque chapitre, à repartir à neuf²⁷¹ » comme autant de variations sur le thème B.A.C.H. que comme un canevas souterrain qui déterminerait l'économie romanesque.

La publication du *Journal des Faux-monnayeurs* contribue à la déconstruction de l'illusion romanesque en portant à l'attention des lecteurs les mécanismes de la composition et les obstacles qui jalonnent cette *aventure de l'écriture*. Néanmoins, la spéculativité du roman, si fréquente chez Gide, qui fait de la mise en abyme l'un de ses procédés fondateurs, dessinait déjà les contours de la structure sous-jacente du texte, et renvoie de fait à une stratification textuelle plus vaste (à laquelle prendrait part le *Journal des Faux-monnayeurs* et le *Journal* de Gide) : comme le rappelle Lucien Dällenbach, « la mise en abyme a pour fonction de mettre en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit²⁷². » Au regard de ces observations, deux interrogations persistent : *primo*, quelle est l'utilité d'un troisième niveau métadiégétique, dans la mesure où celui-ci redouble les interrogations du roman ? et *secundo*, n'aurait-on pas plutôt affaire à un second récit, autonome et autoréflexif, dans la mesure où, à l'instar des *Faux-monnayeurs* dont il retrace la genèse, son *Journal* serait également un livre qui « retrace [...] l'histoire du livre, [...] [dont] l'histoire [l']aura plus intéressé que le livre lui-même » (FM : 186) ?

Ces questions convergent vers l'hypothèse inaugurale de cette section et tendent à confirmer que l'importance du modèle musical dans la po(i)étique gidienne est à entendre avant tout comme la fixation

²⁷⁰ « Mais une des particularités de ce livre (et qui tient assurément à ce que je m'y refuse sans cesse à “profiter de l'élan acquis”), c'est cette excessive difficulté que j'éprouve, en face de chaque nouveau chapitre. » (*Ibid.*, p. 94-95.)

²⁷¹ *Ibid.*, p. 78.

²⁷² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 25.

d'un point de repère à partir duquel créer, quitte à s'en distancier dans le mouvement de l'écriture : pour Gide, comme pour Jankélévitch, la musique s'ancre dans un *faire* et non dans un *dire*, et si elle ravivait l'écriture du roman, c'est en déplaçant le foyer vers le travail de l'écriture. La partition comme outil critique opère donc à deux niveaux : comme trace vivante, *vibrante* du geste scripturaire, du côté de l'auteur ; comme espace de déchiffrement génétique du côté du critique. Dans la foulée de la pensée de la musique *pure* telle qu'elle est redéfinie dans l'entre-deux-guerres dans le prolongement des discours de Stravinsky et, d'après lui, de Boris de Schlœzer, l'utopie du roman *pur* de Gide serait d'abord à saisir dans la dynamique signifiante d'un texte qui ne cesse de renvoyer au matériau qui lui donne forme, et non à un modèle musical externe, aussi pur, savant et abstrait peut-il être. Elle résiderait en outre dans la mise en échec du roman comme réceptacle des signes du réel et de tout ce qui ne lui appartient pas en propre, mais surtout, dans l'exposition consentie, par le truchement du *Journal*, des intentions, des failles et des ratés sur lesquels achoppe l'épure romanesque motivée par le fantasme compositionnel. De la sorte, le *roman pur* serait le roman qui se présente comme artifice langagier et comme ouverture sémantique – *in fine* comme geste d'écriture. La signification n'est donc jamais complète, encore moins certaine, et la lecture du journal de bord ne fait qu'accumuler les faisceaux de sens inexploités par le romancier qui, dans l'impasse, font ricochet vers la structure du texte et le geste poétique de l'écrivain. Au final, la lecture croisée des *Faux-monnayeurs* et du journal qui l'accompagne permet, dans une opération continue de tissage et de dé-tissage de l'intrigue et de la signification, de mettre en relief d'un même mouvement la portée active et artisanale de l'écriture comme le regard ironique posé par Gide sur la composition au miroir de la musique.

L'impulsion musicale, dont l'idéalité infléchit encore de loin la forme du roman, viendrait donc éroder la fiction et pulvériser la narration en un carrefour²⁷³ de perspectives et de récits virtuels dont le *Journal des Faux-monnayeurs*, qui en fournit le réceptacle, permet de prendre la mesure. De ce point de vue, Frédéric Sounac a raison d'envisager la musique comme espace à investir par l'écrivain à la recherche d'« une sur-littérature, en perpétuel excès par rapport à elle-même²⁷⁴ ». Au regard du programme du roman pur, cette excessivité littéraire corrobore la portée ironique du vœu de pureté réitéré par l'auteur, par le truchement de son personnage, mais également à travers le journal d'écriture dont il accompagne la publication de son roman ; car de même que la tentation de la fugue suppose un *excursus*,

²⁷³ Pierre Chartier désigne justement *Les faux-monnayeurs* comme un « roman-carrefour » où se croisent et s'entre-alimentent une pluralité de problèmes. (Pierre Chartier, *Les Faux-monnayeurs d'André Gide*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1991, p. 79.)

²⁷⁴ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, *op. cit.*, p. 312.

fût-il seulement conceptuel, hors du terrain spécifique au roman, le supplément critique que représente le journal alimente le débordement des cadres matériels du texte pour proliférer à l'extérieur et s'inscrire dans une récursivité exponentielle. La mise en abyme de prime abord monodique, réduite à la mobilisation d'un personnage de romancier qui écrit un roman intitulé *Les faux-monnayeurs* dont il documente l'état d'avancement dans un journal, ne tarde pas à s'étendre de proche en proche à Gide écrivain, puis diariste dans un dispositif spéculaire à paliers multiples. À l'intérieur de ce dernier, les strates de sens s'accumulent en se répétant, et créent ainsi un dispositif polyphonique : au-delà des reprises déjà convoquées de propos prêtés à Édouard qui figurent dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, on pourra également lier la fameuse déclaration du protagoniste souhaitant composer son œuvre sur le modèle de *L'art de la fugue* à ce passage déjà convoqué du propre *Journal* de Gide : « Il serait dès lors d'autant plus étonnant de les revoir [des idées exposées en amont] après les avoir perdues de vue quelque temps, comme un premier motif, dans certaines fugues de Bach. » Si la mise en abyme déborde non seulement la diégèse, elle multiplie aussi les tonalités possibles en créant une ambiguïté ou une oscillation entre les niveaux sémantiques (littéral, figuré, critique) qu'elle exprime d'un même mouvement : qui croire entre Édouard, le narrateur des *Faux-monnayeurs*, l'auteur du *Journal des Faux-monnayeurs* et Gide diariste ? Alors que la linéarité inhérente au régime verbal ne peut reproduire la texture polyphonique de la musique, la mémoire emmagasine des expériences passées de lecture, intratextuelles, comme nous l'avons vu dans *Moderato cantabile*, ou transtextuelles, comme c'est le cas chez Gide, dont elle actualise le souvenir dans le déchiffrement du texte. Pour le lecteur qui retourne aux *Faux-monnayeurs* après avoir lu le *Journal* complémentaire, en conformité avec les intentions que l'on peut présumer être celles de l'auteur qui « n'écrit que pour être relu²⁷⁵ », la verticalité obtenue par la quadruple mise en abyme et le travail en sous-main de la mémoire rendent sensible un feuilleté du sens qui n'est pas sans évoquer la simultanéité des voix de la polyphonie. Si le rêve familier d'un roman écrit selon les principes de *L'art de la fugue* doit être envisagé comme la caution d'échec du programme romanesque d'Édouard, il semble que l'ironie gidienne active une autre forme de contrepoint imitatif, cette fois entre l'auteur et son personnage, entre Gide romancier et Gide diariste, qui fore le discours d'un axe paradigmatique où « s'entendent » simultanément différents sens possibles. Ce serait dans la prise en charge des affirmations récurrentes, conformes ou contradictoires, que s'échangent les différentes « voix » autoriales (celle d'Édouard et celle du narrateur, mais également celle de Gide diariste dédoublé en une instance explicative dans le *Journal des Faux-monnayeurs* et celle introspective du *Journal*) que

²⁷⁵ André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 47.

logeraient la véritable texture polyphonique de l'œuvre, le ferment de sa progressive désémantisation : l'instabilité du régime énonciatif, ambivalent entre l'interprétation ironique ou littérale des propositions prêtées à Édouard ou celles assumées par Gide, contribue au décentrement du texte qui ne s'accommode plus d'un unique sillon interprétatif, qui se déploie en rhizome en fonction des lectures auxquelles on accorde momentanément l'attention. Cette poussée continue vers une ouverture ne cesse de rejouer « la lutte entre ce que [...] offre la réalité et ce que [le romancier] prétend en faire » (FM : 185), que nous nous proposons de reformuler sous l'angle d'une oscillation entre la pulsion narrative et le repli de l'écriture sur le langage devant une référentialité toujours fuyante. Si les *Faux-monnayeurs* reprend l'articulation et la temporalité linéaire de la fugue comme principe d'horizontalité, ce sont les couches successives d'autocritiques qui en assurent l'épaisseur polyphonique. Entre la tentation de l'écriture fuguée d'Édouard et le contrepoint critique gidien, *Les faux-monnayeurs*, et toutes les voix latentes qu'il condense dans sa sédimentation, mobilise en définitive la musique comme un creuset intensif dans lequel penser le roman, selon des perspectives, des formulations et des discours qui sont autant de fictions (et de *frictions*) critiques à saisir, à abandonner, à reprendre, et qui engloberait du même coup les virtualités de l'interprétation. Œuvre ouverte avant la lettre, ne serait-ce pas cette fameuse « énigme » que certains attribuent à Bach dans son inachèvement de *L'art de la fugue* que rappellerait alors le roman gidien ? Nous préférons, à notre tour, laisser la question ouverte.

+ + +

L'exercice auquel nous nous sommes livrée à l'orée de notre enquête sur les poétiques du récit-partition a permis de mesurer l'impact du dispositif générique sur la composition générale des romans ainsi que le degré d'infléchissement auquel ils soumettent la lecture. Dans la mesure où le récit-partition ne saurait obéir à un canevas générique fixe ni aisément identifiable, nous avons cherché à articuler la portée musicale des seuils romanesques avec l'économie des récits qu'ils encadrent, afin de cerner, dans le programme de lecture qui se noue par les points de contact sémantiques entre texte et paratexte, le moment de cristallisation où la signification bascule vers la signifiance.

L'hypothèse de départ, qui prenait pour assises l'essor, au paratexte, d'une force de frayage musicale et l'actualisation en puissance de la circulation du sens dans le roman, s'est avérée porteuse principalement en regard de trois axes de réflexion. D'abord, le défi herméneutique consistant à examiner les seuils des textes nous a rapidement forcée à déborder les cadres du paratexte pour conférer épaisseur

et portée à nos observations, et à exemplifier les modalités par lesquelles les titres, les préfaces et les journaux d'écriture informent la lecture et activent la prolifération des unités de sens. Poursuivre les sillons ainsi creusés afin de mettre en évidence le fonctionnement structurel du texte fut inévitable pour rendre notre interprétation explicite ; cet élan vers l'avant, néanmoins, corrobore notre deuxième constat, c'est-à-dire la fonction de catalyseur d'exécution, pour ainsi dire, qu'occupe l'appareil paratextuel. En effet, à plusieurs reprises au fil de notre itinéraire, les marqueurs du musical en tête et en périphérie du corpus agissaient comme de véritables opérateurs d'interprétation, tendant en quelque sorte un miroir au lecteur pour qu'il prenne acte de son propre geste d'exécution, et *ipso facto* de son rôle d'interprète de la partition que représente le texte. Le contenu paratextuel réaffirme, en resserrant les lieux de médiation à actualiser entre forme musicale et dispositif littéraire, le mouvement du sens et la force irradiante de la mémoire, sensible et musicale ; dès lors, il stimule la rencontre féconde entre l'objet-texte et la subjectivité agissante d'un lecteur qui l'actualise. De roman à la partition, le rôle de l'interprète demeure au cœur de la transition et de la *transaction*, pour reprendre le vocable employé par Genette. Les paratextes programmatiques invitent donc à la disposition nécessaire pour interpréter le texte comme il se doit, sur le mode pluriel et dynamique de la partition.

Enfin, et dans un autre ordre d'idées, les lignes méthodologiques qui ont circonscrit notre analyse ont bien mis en évidence les circuits idéologiques qu'intègre, par le biais de la tradition musicale sollicitée, le récit-partition. En d'autres termes, écrire sous l'égide de l'œuvre de Bach, par exemple, conduit vers des orientations poétiques autrement différentes que celles qui procèdent de l'inscription au sein d'un lignage wagnérien, avec la récupération des configurations narratives et des lieux symboliques qu'il charrie ; mais la tradition revendiquée travaille également une conception des échanges musico-littéraires et du langage que les analyses à venir permettront d'approfondir. Les perspectives convoquées ont par ailleurs fait signe vers l'hétérogénéité des stratégies d'écriture et des modes de transposition du musical selon que les écrivains fédèrent leur production sous le signe de la musique instrumentale « pure » ou sous celui de la musique de scène, opératique ou à programme : si les partisans du premier courant ont recours à des stratégies de dévoilement par lesquelles font saillie les techniques de composition, les pierres d'assises structurelles et la substance langagière de la fiction, ce que le titre ou l'appareil paratextuel modélisent d'entrée de jeu, la seconde mouvance sollicite plutôt de leurs lecteurs un bagage intertextuel, mythique et sensible, par lequel le substrat musical prend consistance et s'ouvre sur une expérience sensorielle, mémorielle, parfois même spirituelle. Qu'ils exposent la forme sensible du langage ou suscitent le rappel d'une mémoire mythique et sensorielle commune, les récits-partitions

portent en eux la marque vivace des imaginaires et des discours sur la musique, les cartographient et les transforment, participant, *in fine*, à la circulation des savoirs et des imaginaires par-delà les frontières sémiotiques du musical et du verbal.

CHAPITRE 2

Portrait du personnage en musicien : figures et représentations

Au regard des innovations du langage musical et des discours sur la musique qui ont contribué à façonner les préférences esthétiques, les habitus d'écoute et d'exécution, et à fixer les modalités de signification qui régissent l'idée moderne du musical, les représentations de musiciens constituent un foyer privilégié pour étudier la cristallisation de l'imaginaire musical dans les œuvres du corpus. Les valeurs et les effets sensibles que l'on attribue depuis le siècle dernier à la musique, dès lors qu'ils sont transposés sous les traits d'un actant romanesque, forment une figure malléable dans l'espace narratif, qu'il faut considérer à la lumière d'une renégociation des moyens, des limites et des possibles du roman au XX^e siècle, à laquelle participe, notamment, la rénovation du personnage. Il convient dès lors d'envisager la figure du musicien dans sa spécificité en tant que membre d'un personnel romanesque, à l'aune des discours sur la musique qui circulent dans l'espace intellectuel, et d'évaluer les effets de sa présence sur le développement des formes narratives et l'évolution de la pensée créatrice, en particulier celle au fondement de l'écriture romanesque.

Cette étape de l'analyse ciblera les figures de compositeurs, de musiciens ou d'interprètes non professionnels qui apparaissent dans le corpus en tant que sujets de la narration ou objets de la fiction. Deux principaux axes organiseront la démonstration, dans la mesure où le traitement du personnage, et *a fortiori* du personnage-artiste dont le musicien constitue une représentation particulière, participe d'une réflexion plus large sur les composantes du roman et leur remise en cause au XX^e siècle. En premier lieu, on s'intéressera à la figure du musicien¹ comme nœud sémiotique que viendrait former un ensemble de représentations, de motifs et d'effets de sens qui renvoient aux différents imaginaires associés au musical, et qui les alimentent du même coup. Si cette perspective d'analyse s'inspire de notions de sociocritique, on y référera moins dans l'optique de retracer la fonction sociale et l'importance socio-médiatique du musicien telle qu'elle se manifeste dans l'écriture romanesque au XX^e siècle qu'au regard des possibles ouverts par la remédiation – et la remédiatisation – d'un imaginaire et des *topoi* propres au musical véhiculées par les figures de musiciens. Autrement dit, il sera question d'évaluer comment, à l'horizon

¹ Dans le cadre de cet examen du personnage, nous emploierons désormais, par souci de concision et de commodité, le terme « musicien » au sens large, c'est-à-dire comme figure associée à l'activité musicale, allant de l'écriture à la pratique amatrice, en passant par l'exécution, professionnelle ou amatrice, et par le chant.

de l'actualité et des fluctuations du musical dans l'espace discursif et dans l'imaginaire collectif, ces figures incarnent des défis esthétiques transversaux, et, ce faisant, informent la composition romanesque. Aussi apparaît-il évident – en cela le second faisceau d'analyse adopté découle de ces dernières considérations – que la représentation de musiciens engage, en creux de notre corpus, une réflexion sur la création artistique, et recoupe les enjeux de l'écriture romanesque et les problématiques langagières qui leur sont contemporaines. À cet égard, ces fictions mettent en jeu des valeurs, des thèmes et des mythes, qui constituent autant de stratégies et de réponses, mises en abyme ou mises à distance, par lesquelles se réapproprient les outils du genre romanesque et, d'un même mouvement, ceux du langage qui le portent et l'enferment tout à la fois.

En problématisant un ensemble d'enjeux et de discours sous les traits d'un personnage à fonction autoréflexive, les textes réunis dans ce chapitre activent un imaginaire musical *via* les représentations diverses d'une figure qui, bien que plurielle, participe d'une réflexion dynamique sur les multiples façons de penser le fait musical. Il s'agira donc d'évaluer les manières et les stratégies narratives ou structurales par lesquelles le musicien devient représentation et remédiatisation d'une figure réelle de l'espace artistique, et social plus largement, puis de comprendre comment ces musiciens de papier résultent de la (re)construction discursive d'expériences musicales, qu'elles soient subjectives ou collectives. En outre, parce qu'elle exemplifie les valeurs et les privilèges qu'on lui accorde dans l'imaginaire collectif, la figure du musicien apparaît symptomatique d'une réflexion *à propos* et *à partir* du musical ; à travers elle se nouent non seulement de nouveaux rapports entre écriture, sens et réel, mais il semble également que les défis posés à la littérature par le musical – ou, à tout le moins, par la fiction du musical telle qu'elle s'élabore dans les textes du corpus – se précisent.

Il s'agira donc, en clair, de se montrer attentif aux procédures de déplacement entre la référence musicale « objective » – le compositeur et le musicien comme figures historiques réelles ou actants sociologiques dans le champ musical – et sa médiatisation textuelle – les personnages de musiciens comme véhicules du « *figuratif* dans la fiction (en tant que tel, il est le lieu d'un "effet de réel" important), [...] de l'*anthropomorphisation* du narratif (en tant que tel, il est le lieu d'un "effet moral", d'un "effet de personne", d'un "effet psychologique" également important) et [...] *carrefour projectionnel*² » –, ainsi qu'au décalage qui se creuse entre les deux figures. Ce faisant, nous souhaitons mettre en lumière l'événement et la dramaturgie de cette différence, rendre celle-ci éloquente et exprimer le surplus de sens

² Philippe Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983, p. 9.

qui en émerge. Plus fondamentalement, la figure du musicien consiste en un outil métaphorique privilégié, voire en un *topos* d'écriture, par lequel les romanciers réfléchissent, à l'ombre du modèle musical, à leur pratique auctoriale, tout en attribuant au personnage musicien – ou, parfois, en les lui refusant – les assises de leur poétique personnelle. La figure du musicien devient dès lors le doublet et l'altérité idéale de l'écrivain, symptomatique d'un programme esthétique singulier et de configurations herméneutiques à envisager à l'aune d'un imaginaire musical historiquement situé. En tant que carrefour de projection et construction sémiotique, la figure du musicien présuppose en amont un horizon de valeurs, de préférences esthétiques, de symboles et de tropes qui déterminent les caractéristiques personnelles ou identitaires prêtées au personnage, au même titre qu'il conditionne les modalités de sa représentation et de sa sémantisation à l'échelle du texte. À cet effet, notre lecture tiendra compte, lorsque l'occasion s'y prêtera, de la résurgence de figures réelles de compositeurs ou de discours esthétiques anachroniques, propres à jeter un éclairage original sur les enjeux et les défis auxquels est confrontée, au XX^e siècle, l'écriture romanesque. Au regard de l'imaginaire et de la mémoire qu'activent les textes, l'analyse des figures de musiciens, de compositeurs et de passeurs de musique permettra de restituer, de manière oblique, l'histoire des sensibilités et des conceptions musicales telle que les a fabriquées le roman du XX^e siècle.

I. Penser le musicien au miroir de l'écriture : trois foyers méthodologiques

Avant de nous engager dans cette galerie de portraits de musiciens qu'érigent les récits-partitions et de reconstituer la portée idéologique et esthétique soulevée par chacune de ces figures, il convient de poser quelques assises méthodologiques qui nous permettront d'articuler les spécificités de la figure du musicien aux modes de représentation, de construction et de perception du personnage telle qu'il prend part au dispositif romanesque³. Comme le note Vincent Jouve, le personnage permet de croiser deux perspectives complémentaires, l'une que l'auteur qualifie d'*immanentiste*, pour laquelle « le personnage

³ À la lumière des crises successives du sujet, de la redéfinition identitaire, psychologique et sociale dans la foulée d'une modernisation progressive, des deux Guerres mondiales et de la montée des totalitarismes, et des acquis de la psychanalyse, de l'anthropologie structurale, de courants éthiques et politiques divers et d'une interrogation générale sur les signes et la conscience de leur arbitraire, le personnage incarne un nœud de convergence où se rejoignent une ontologie en crise, une conception mobile de la personne et un devenir-signes de la littérature : il apparaît ainsi comme un objet privilégié pour sonder les entrelacements entre l'imaginaire collectif d'une époque et la transformation des formes narratives. Nous n'insisterons pas outre mesure sur les bouleversements dans la conception du sujet qui informe à l'évidence la composition des personnages.

n'est qu'un "être de papier", strictement réductible aux signes textuels⁴ », et l'autre que l'on désigne par *référentielle*, reposant sur la prémisse selon laquelle tout texte renvoie toujours minimalement à un hors-texte, sous peine de basculer dans l'inintelligible, de sorte que le personnage, s'il demeure une construction sémiotique, « est plus qu'une matière à aventure [ou] une simple fonction textuelle⁵ » : il produit une illusion de *personne* qui confère clarté et sens aux cadres discursifs et structurels du récit.

C'est dans une optique similaire que nous situons notre étude du personnage musicien : ce dernier permet de dresser des passerelles entre une conception de l'individu et une construction sémiotique, et de mettre en relation l'appréhension du fait musical avec une poétique romanesque et une pratique de l'écriture. Il mobilise également certains discours sur la musique et donne corps aux éléments constitutifs d'une conception du musical que partagent – ou qui divisent – un certain nombre d'auteurs du XX^e siècle. De même, le régime autoréférentiel et non-sémiotique de l'œuvre musicale, dès lors qu'on la convoque dans la diégèse, sous les traits d'un personnage en train de jouer une partition, « dialectise son rapport avec le dehors historique et social dans lequel il s'inscrit (les contraintes économiques, esthétiques ou idéologiques de l'époque)⁶. » En dépit de la conception alors hégémonique de l'œuvre musicale comme *organon* autotélique et hermétiquement clos, conformément aux deux matrices discursives ambivalentes (métaphysique et formaliste) qui sillonnent les XIX^e et XX^e siècles, l'exemplification de la musique à l'intérieur des cadres de la fiction a pour effet d'estomper la pureté du phénomène sonore et de contrecarrer la sublimation de l'émotion esthétique, en accentuant les données extérieures et les conditions variables d'exécution et de réception qu'implique nécessairement l'expérience musicale dès lors qu'elle excède la surface conceptuelle de la partition pour devenir musique à part entière.

Les représentations fictionnelles du musicien aménagent donc un foyer où penser, par le prisme d'une figure commune aux deux modes d'expression, la sémantique musicale et la poétique romanesque dans un même élan ; mais surtout, ces figures se dressent comme instruments critiques et autoréflexifs, sorte de point de rencontre qui ne constitue pas moins une importante ligne de fracture poétique. S'il se projette dans le personnage musicien et charge ce dernier du programme esthétique qu'il convoite, le romancier ne se positionne pas moins dans un rapport d'affrontement avec le musicien, voire dans une posture de poursuiveur engagé dans une vaine filature – surtout, on le verra, lorsque la figure musicienne emprunte les traits de la femme aimée qui, comme la musique dont elle représente le prolongement, ne

⁴ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2001, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ Françoise Escal, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2009, p. 34.

cesse de fuir dans les interstices du langage dont le narrateur est dépositaire. Or, avant d'être investies d'une valeur métaphorique qui viendrait redoubler, au niveau des structures narratives, les défis intersémiotiques au fondement du récit-partition, ces figures sont avant tout des créations de papier, des actants romanesques qui ancrent leur singularité dans un « effet de personne » à la fois redevable aux techniques rhétoriques et stylistiques adoptées par l'écrivain, et aux conjonctures épistémologiques de son temps. C'est donc à dessein d'évaluer les points de contact entre la représentation de musiciens, l'imaginaire protéiforme qu'ils actualisent et les configurations narratives qui les supportent qu'il convient de baliser ce que nous entendons par la *figure* du musicien, notion que nous distinguerons de concepts apparentés comme *personne* ou *personnage* avec lesquels elle pourrait pourtant être confondue.

a. Les musiciens « sans entrailles⁷ » : personnages ou figures ?

À ce point de notre étude, il importe de préciser l'outil d'investigation qui nous paraît le plus opératoire pour appréhender les modes d'apparition et de sémiotisation du musicien dans l'espace narratif à l'effet de désamorcer les risques d'amalgames et de flous méthodologiques. Si nous avons jusqu'alors employé les termes « figure » et « personnage » de façon plutôt arbitraire, en tant que vocables synonymes, par un souci de fluidité stylistique, nous nous limiterons dès maintenant à l'usage du premier pour désigner les représentations fictionnelles de musiciens, dans la mesure où la notion de *figure* problématise davantage le processus de *configuration* et de *refiguration*⁸ qu'impliquent toute interaction discursive, toute prise en charge de l'imaginaire par une pensée créatrice. Comme le précise Bertrand Gervais, il y a figure lorsqu'un « sujet identifie dans le monde un objet qu'il croit être chargé de signification. La figure ne se manifeste que dans cette révélation d'un sens à venir. [...] [Elle] est le résultat d'une production sémiotique, d'une production imaginaire⁹. » Le chercheur convoque à titre d'exemple la figure de Lolita, tirée du roman éponyme de Vladimir Nabokov, qui prend corps dans le personnage de Dolores Haze mais qui transcende largement la fillette pour symboliser l'idéal érotico-

⁷ « Superstitions littéraires – j'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles. » (Paul Valéry, *Tel Quel*, cité in Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 7.)

⁸ Nous reprenons ici les étapes constitutives de l'acte narratif selon Ricœur, qui distingue trois temps interdépendants dans le processus de mise en intrigue : la préfiguration, qui renvoie à une expérience antérieure au texte, en amont de la pratique scripturaire, la configuration, qui organise et agence « la succession des événements en une totalité signifiante » (Paul Ricœur, *Temps et récit 1 : l'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1983, p. 130), et la refiguration, qui repose sur la réception et l'expérience mentale de reconfiguration à partir d'un réel médiatisé (configuré).

⁹ Bertrand Gervais, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, t. I, p. 19.

mythique de la nymphe : le narrateur construit la portée poétique des gestes de la jeune fille et auréole d'une beauté quasi divine les traits que l'on peut deviner assez communs d'une petite Américaine des années cinquante, et l'investit, au moyen de stratégies stylistiques, d'un surplus de sens pour l'économie narrative. Lolita n'est pas Dolores, elle est le résultat d'une projection fantasmatique et d'une construction sémiotique, et c'est pourquoi, poursuit Gervais, on ne peut se « la figurer [que] par le biais de [sa] relation¹⁰ » avec Humbert Humbert : par conséquent, à travers notre expérience du texte. Une lecture similaire pourrait aisément s'appliquer à la perception mobile de Swann à l'endroit d'Odette notamment, dont la désirabilité et la force de bouleversement se tissent progressivement dans un réseau d'associations subjectives, de processus affectifs et symboliques, et de significations construites par lesquelles la demi-mondaine acquiert une existence nouvelle, dynamique et *textuelle* pour le protagoniste comme pour les lecteurs. De même, les musiciens qui peuplent les textes du corpus engagent un ensemble de significations et de valeurs, musicales et extra-musicales, qui trahissent le plus souvent un rapport de fascination ; ils activent un imaginaire et un répertoire de savoirs, par lesquels ils incorporent la scène de la fiction et de l'énonciation, et se soumettent à un processus d'investissement subjectif de la part du narrateur autant que du lecteur : « La figure n'est donc jamais neutre ou objective, mais focalisée, investie, elle résulte d'un processus d'appropriation. En ce sens, la figure est une construction, celle d'un sujet synthétisant en un seul objet, présent à la conscience – même si toujours sur le point d'y échapper – un large faisceau de significations¹¹. » En raison de la labilité actantielle du musicien dans l'espace narratif et axiologique des récits-partitions, fédérer ses multiples occurrences sous la notion de *figure* permet au mieux de tenir compte à la fois du rôle du musicien comme *personnage*, qui s'inscrit dans des cadres fictionnels à géométrie variable, et comme *ancrage*, qui renvoie à des imaginaires précis et déploie un espace affectif, symbolique et sémiotique qu'il convient d'investir pour pleinement mesurer le poids herméneutique du musicien dans la fiction moderne.

La figure, selon la définition de Gervais, est donc à comprendre comme « un foyer de l'attention et, en tant que signe, elle sert d'interface et de relais, elle appelle et suscite des commentaires, elle sert de principe interprétatif¹². » C'est sur la base d'une production dynamique de significations, comme de l'ouverture d'un champ de projections, que la figure se distingue principalement du personnage, sur lequel elle prend néanmoins appui : « la figure n'est pas un personnage amélioré, c'est plutôt le

¹⁰ *Ibid.*, p. 184-185.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹² *Ibid.*, p. 20.

personnage qui est une figure dont la dimension symbolique a été affaiblie, réduite à sa plus petite expression [...]. La figure n'est pas un personnage plus complexe, ce dernier est simplement une figure atrophée, la contrepartie narrative d'une entité sémiotique¹³. » En revanche, celui-ci nous intéresse également en raison des principes compositionnels qui le constituent et les lieux de tension entre textuel et référentiel dont il incarne le noyau privilégié. Si le personnage se donne minimalement, dans son acception la plus large et superficielle, comme la représentation d'une personne dans un univers fictionnel, la réalité textuelle dans laquelle il s'enracine nous rappelle que les musiciens du corpus sont avant tout des figures de papier, des données sémiotiques textuellement déterminées et actualisées par des opérations de décodage et de synthèse de nature linguistique.

Dans la mesure où la variabilité de l'horizon d'interprétation, en particulier à l'époque qui nous occupe, fait obstacle à la fixation sémantique et morale définitive des traits, des valeurs ou des fonctions des personnages, il importe en premier lieu de dégager les lignes de force et les nœuds de tension qui se configurent autour du personnage, qui le mettent en relation avec les autres, mais également avec les signes et les symboles qui l'environnent. Ainsi est-il nécessaire de cibler les « axes sémantiques pertinents¹⁴ » autour desquels se tissent des foyers de signification porteurs au regard de la *semiosis* musicale mise en œuvre par les romans. Par exemple, lorsque l'on s'intéressera à deux figures de cantatrices issues du corpus (Fougère / Ingeborg, la compagne du narrateur de *La mise à mort* et la Tante Lise de Michel Leiris autobiographe), il conviendra d'examiner comment les rapports affectifs, érotiques (ou non), hiérarchiques et énonciatifs se modulent, autant au niveau intradiégétique (entre le narrateur et la chanteuse) qu'au niveau poétique (les multiples façons qu'ont ces rapports d'irradier dans le texte et le travailler en une structure signifiante), mais également selon une approche dialogique et comparative (la représentation d'Aragon par rapport à celle de Leiris) ; il s'agira ensuite de définir les axes permettant de mieux comprendre l'imaginaire musical et l'espace émotif ouverts par la représentation de la cantatrice, et, enfin, de déterminer lesquels de ces axes informent davantage la perception et la signification du personnage dans la poétique de ces auteurs, tout en prenant soin d'articuler ces modes de représentation subjective aux discours qui les encadrent. Dans la perspective adoptée par la thèse, qui

¹³ *Ibid.*, p. 163-164.

¹⁴ « Du point de vue qui nous intéresse (établir le système des personnages d'un récit donné), le premier problème à résoudre sera celui de définir *quels* sont les axes sémantiques pertinents. Par exemple, si un récit met en scène un *roi* et une *bergère* (pour reprendre un exemple de C. Lévi-Strauss), il faudra savoir si l'on retiendra l'axe du *sexe* (masc. vs. féminin), de l'âge (âgé vs. jeune), ou celui de la hiérarchie sociale (haut vs. bas), ou plusieurs de ces axes à la fois. Un texte pourra jouer sur une ou plusieurs "isotopies" (simultanées ou alternées), se présenter comme univoque ou "pluriel" (R. Barthes), utiliser ou non des "embrayeurs d'isotopies" (Greimas). » (Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6 (mai 1972), p. 99-100.)

considère de prime abord les représentations de musiciens – et de la musique, plus largement – comme le résultat de constructions discursives et d’expériences sensibles reconstituées par l’écriture – et par la lecture, dans un second temps –, notre analyse tient moins, en définitive, dans les paramètres thématiques, actantiels et hiérarchiques du personnage qu’aux faisceaux de sens qui le rattachent à ses semblables, à l’instance énonciatrice et à l’ensemble des discours dont il est tributaire. Autrement dit, ce sont moins les marques textuelles permettant de « distinguer entre l’être et le faire du personnage, entre *qualification* et *fonction*, *énoncé narratif* et *énoncé descriptif*¹⁵ » qui nous retiendront que les processus rhétoriques, sémantiques et « tensionnels » qui orientent et déterminent la charge signifiante du musicien à l’intérieur de la scène fictionnelle.

Selon Michel Zérafra¹⁶, la singularité du personnage de fiction moderne tiendrait à une triple conjoncture : l’historicité de la conception de la personne, elle-même objet de nombreuses transformations et remises en question au fil des décennies ; la nécessaire partialité de l’artiste et sa propre sensibilité, qui conditionnent l’exploration de certains éléments aux dépens des autres, et l’emploi de procédés stylistiques et structurels donnés ; et l’évolution spécifique des formes romanesques et esthétiques, dont les spécificités ont une incidence réelle sur les modes de représentation, d’évocation et de (re)configuration du personnage¹⁷. À partir de ces observations, on peut dégager le mouvement ascendant qui informe la construction des figures de musiciens, dont l’ancrage réside au préalable dans une certaine idée que l’on se fait, à une époque donnée, du musical, avec les stéréotypes et les *topoi* qu’il mobilise, et des représentants qui l’incarnent. L’analyse textuelle en appelle ainsi à croiser les processus d’investissement sémantique appelés par la figure pour en infléchir nécessairement le sens : à l’horizon des réseaux sémantiques développés autour du musicien et du système axiologique par lequel on l’envisage, ce sont différentes formes de fascination et de mises en mouvement du sens qui situent le musicien dans un rapport de réciprocité avec l’imaginaire musical qui l’entoure.

On aura peut-être remarqué que ces modes de présence et d’analyse du musicien modulent les trois moments de la *mimesis* ricœurienne, mais également les trois paliers d’action de la *semiosis* musicale. C’est que celle-ci, rappelons-le, désigne les processus de sémiotisation de la musique dans l’espace discursif et documente ainsi les modalités d’un *devenir-discours* de la musique : le musicien, *a priori* fonction sociale dans une culture donnée, individu charnel, affectif et pensant doté d’une vie intérieure

¹⁵ *Ibid.*, p. 102. L’auteur souligne.

¹⁶ Michel Zérafra, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Éditions Klincksieck, 1969, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 458.

propre, est soumis à un travail de remédiatisation dans le récit-partition, par le biais duquel les attributs physiques, les valeurs et les tares morales associés au musicien dans l’imaginaire collectif lui donnent une réalité textuelle et participent de ce fait à rendre lisible, *via* cette figure, la musique. En ce sens, le travail de fixation du musical par l’écriture s’ouvre d’abord sur la représentation intérieure que l’on se fait des traits physiques, de la posture, de la gestuelle et du rapport symbiotique qui s’installe entre le musicien et son instrument, et sur l’élaboration d’une imagerie suggestive qui tient tantôt d’un esprit orphique, renvoyant à une musique lumineuse, rationnelle et civilisatrice, tantôt qui renvoie vers le côté sombre du musical, où dansent ensemble créatures dionysiaques, sirènes et autres avatars diaboliques prêts à charmer ceux qui ne savent pas s’en défier et à inciter à l’aliénation ceux qui cèdent sous l’effet corporel du passage de la musique. L’imaginaire musical que déploie le récit-partition semble ainsi rejouer les ambivalences qui ponctuent l’histoire de la pensée musicale occidentale : comme le résume Aude Locatelli, il semble « y avoir eu [...] coexistence, plutôt que succession, de deux traditions, dont l’une tend à tirer la musique vers “le haut” et à associer la chasteté de l’artiste à sa noble mission de messenger divin, tandis que l’autre l’entraîne vers “le bas”, et associe la pulsion sexuelle à l’impulsion créatrice¹⁸. »

b. *Et la musique s’est faite chair : le corps du musicien comme foyer sémiotique*

« Le son musical est d’abord un son délibérément produit par le corps humain¹⁹ », rappelle Bernard Sève, portant en lumière l’origine première de la musique, systématiquement occultée par de nombreux auteurs et philosophes qui pensent le phénomène musical *in abstracto*. Pourtant, elle prend proprement *corps* dans un travail d’exécution corporel, qui nécessite de l’interprète qu’il informe sa posture, ses membres, sa cage thoracique d’une manière optimale – et, ce faisant, qu’il *déforme* le maintien inné et quelque peu « relâché » du corps dès lors qu’il échappe à la conscience et se met à fonctionner machinalement – et qu’il engage sa corporéité, par l’obéissance quotidienne à une discipline stricte au service du musical. Le corps du musicien suppose en amont une déformation du corps, qu’il convient d’assouplir pour qu’il épouse les dimensions de son instrument – l’enfant de *Moderato cantabile* se « fig[e] dans une pose scolaire » (MC : 75) bien que ses « petits pieds ballants [soient] encore bien loin des pédales » (MC : 76) –, mais qu’il incombe surtout de préserver : ainsi lorsque Fougère, la compagne

¹⁸ Aude Locatelli, *La lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le Bildungsroman*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Communicatio », 1998, p. 223.

¹⁹ Bernard Sève, *L’altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 85.

du narrateur de *La mise à mort*, « soudain croit sa voix perdue, qu'elle est prise de cette peur qui la paralyse, [...] [celle-ci] se prom[ène] par les chambres, avec ses deux mains sur sa gorge, comme si elle tenait un oiseau qui va mourir... » (MM : 37) L'altération corporelle à laquelle se soumet le musicien implique pourtant que ce dernier fusionne avec son instrument, qu'il s'efface derrière l'effet musical et que son geste n'excède (généralement²⁰) pas en virtuosité et en exubérance la beauté du son produit : cette opération de « dressage » corporel s'oppose ainsi à celle de l'athlète, pour qui la culture du corps et le dépassement des capacités physiques deviennent des finalités en elles-mêmes et constituent tout l'intérêt du spectacle sportif²¹. Paradoxalement, si le musicien joue en concert, c'est non seulement pour être écouté – à partir du XX^e siècle, l'enregistrement permet de faire l'économie du concert, à tout le moins pour la musique classique puisque le jazz, par la pratique de l'improvisation, tire largement profit de la représentation en direct –, mais également pour être vu, et cet intérêt scopique pour le jeu musical ne se limite pas à une curiosité pour la compétence technique et pour la virtuosité de l'interprète : il engage plutôt « une vérité de la musique [qui] se manifeste dans le corps de scène du musicien qui joue²² », corps en quelque sorte monstrueux, halluciné ou difforme, et sur-signifiant²³, mais corps qui donne à voir le passage en acte de la musique dans les bras, les doigts, la bouche du musicien. « Mis en vedette et isolés sur l'estrade, le pianiste et la cantatrice sont par rapport à l'auditoire un spectacle en soi²⁴ », dit Jankélévitch, et cette condition persiste indépendamment de la signification accordée à la musique. Qu'on l'entende, en accord avec la tradition métaphysico-romantique, comme l'émissaire d'une sacralité, sorte de prophète entre une musique des sphères, sublime et supra-sensible, et le phénomène sonore « traduit » par le compositeur ou l'interprète, ou qu'on l'appréhende au contraire comme un rusé technicien qui, s'approchant parfois de l'artisan autiste, ordonne les notes en accords, les

²⁰ Certains interprètes, d'autrefois comme d'aujourd'hui, dérogent à cette règle et font au contraire de l'expressivité du geste ou de l'extravagance des robes de concert chez certaines solistes ou chanteuses leur marque de commerce. On tiendra pour preuve Liszt au XIX^e siècle, avec son jeu exubérant et son faciès animé – un critique de l'époque le présente comme « un acteur avant tout » : « On n'a pas seulement le plaisir d'entendre cet artiste ; on a, de plus, celui de le voir, et c'est là un divertissement inappréciable. » (cité in Françoise Escal, « Le corps social du musicien », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22, n° 2 (décembre 1991), p. 178.) –, mais également certaines stars du monde musical contemporain, comme le pianiste chinois Lang Lang ou encore la jeune Yuja Wang dont on relève – et l'on pourra le regretter – les « *very short dresses and [her] very big talent* ». (cité dans Frédéric Sounac, « De la blogosphère à la méta-critique romanesque : le cas du « piano chinois », à paraître dans Timothée Picard [dir.], *Théories de la critique musicale au XX^e siècle*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, automne 2020.)

²¹ Nous reprenons la comparaison paradoxale à Bernard Sève, qui la poursuit pourtant en comparant et opposant le musicien à l'artisan dans le modelage du corps selon les exigences de la technique dans le but de créer un objet d'art indépendant. (Cf. Bernard Sève, *L'altération musicale*, op. cit., p. 88-89.)

²² *Ibid.*, p. 105.

²³ « Le corps du concertiste, du soliste, du chef d'orchestre, n'a rien à dire, et ce qu'il dit est de trop ». (*Ibid.*, p. 104.)

²⁴ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1983, p. 32.

accords en mélodies et les mélodies en formes complexes, et explore les infinis possibles de la combinatoire harmonique, le corps du musicien tient lieu de trait d'union qui rattache une réalité musicale abstraite à l'expérience sonore intersubjective, incommunicable autrement que par les notes mais qu'il parvient pourtant à donner à *voir*. Le paradoxe se creuse pourtant chez les héritiers du romantisme musical, qui reprennent l'hyper-sensibilité de leurs prédécesseurs, à qui l'on doit diverses stratégies pour restreindre les distractions visuelles lors des concerts (éclairage atténué, exigence du recueillement et enfouissement de l'orchestre dans une fosse à l'opéra), et approchent le fait musical les yeux fermés – pratique hautement réprouvée par Jean Cocteau, qui en appelle à un rejet de la musique « à écouter la figure dans les mains²⁵ », et par Igor Stravinsky, à l'évidence, qui a « en horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'œil. La vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute son ampleur²⁶. » Lui-même vecteur d'une métaphysique de la musique qu'il reprend à Schopenhauer et à Wagner, Proust ne se garde pas de tourner en dérision ces conventions cérémonieuses, y discernant une grande part de snobisme et d'hypocrisie mondaine :

Mais mes yeux ne rencontrèrent que le visage, ou plutôt que les mains, de Mme Verdurin, car celui-ci était entièrement enfoui dans celles-ci. La Patronne voulait-elle par cette attitude recueillie montrer qu'elle se considérait comme à l'église, et ne trouvait pas cette musique différente de la plus sublime des prières ? Voulait-elle comme certaines personnes à l'église dérober aux regards indiscrets, soit par pudeur leur ferveur supposée, soit par respect humain leur distraction coupable ou un sommeil invincible ? (R-V : 240)

Madame Verdurin, dont « les hémisphères de son front blanc et légèrement rosé magnifiquement bombés » (R-V : 237) témoignent, par leur aspect difforme, du passage de la musique, fait par ailleurs de son corps transformé la marque visible de sa sensibilité et de son âme musicienne, et l'adoption d'une telle posture rejoue les contradictions du romantisme musical entre une musique désincarnée et un corps stigmatisé par le passage musical. En somme, s'il est fascinant et charge le corps « difforme » d'une vérité essentielle, c'est que le corps du musicien rend visible le lieu de naissance du musical, le « se-faisant²⁷ » constitutif du phénomène, pour reprendre l'expression du même Jankélévitch ; il actualise la musique en rappelant que celle-ci « n'est pas un dire, mais un faire²⁸ ».

²⁵ Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin*, Paris, Librairie Stock, 1930, p. 41.

²⁶ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Essais », 2000 [1962], p. 157.

²⁷ « Le sens, en musique, se forme pour le compositeur au fur et à mesure de la création, pour l'interprète et l'auditeur en cours de l'exécution : ici et là il émane du "se-faisant", c'est-à-dire une œuvre *en train* d'évoluer dans le temps. » (Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, op. cit., p. 40 : l'auteur souligne.)

²⁸ *Ibid.*, p. 91.

Mobiliser des figures de musiciens permet de situer l'expérience musicale dans une corporéité qui relève, à l'inverse de l'art qu'elle véhicule, du dicible, mais actualise surtout la charge sémiotique du personnage investi du pouvoir de création musicale. Comme le rappelle Françoise Escal, le corps au sens large, mais de surcroît celui du musicien, est une « structure sociale, produit du sens et fonctionne comme un langage²⁹. » La corporéité du musicien et l'ensemble des gestes qui participe de celle-ci s'inscrivent en effet dans une situation de communication (mais non de *message*), laquelle favorise la circulation du sens musical ou, au contraire, lui fait obstacle. Escal rappelle également que le fait musical n'est jamais isolé ou véritablement *pur*, mais qu'il transite par une variété de canaux et d'espaces de pensée qui prennent part à la co-construction de la signification, affective et sociale, de l'œuvre par l'auditeur. Aussi soutient-elle que ce dernier « est lui aussi impliqué dans la production du sens de l'œuvre. Il s'investit avec ses désirs et sa fantasmagorie dans son écoute de la musique, comme individu. L'écoute est alors l'expérience de sa projection, de son identification, de la constitution de son identité dans le présent sonore qui l'entoure³⁰. »

La gestuelle musicale contribue en outre à l'élaboration d'une érotique propre au musicien, dans l'optique où la relation de fascination et le biais affectif de l'énonciateur s'exacerbent lors de scènes musicales et s'enchevêtrent avec les gestes et les mimiques de l'interprète : le jeu musical, nous dit Barthes,

relève d'une activité peu musicale, surtout manuelle (donc, en un sens, beaucoup plus sensuelle) [...] ; c'est une musique musculaire ; le sens auditif n'y a qu'une part de sanction : c'est comme si le corps entendait – et non pas « l'âme » ; cette musique ne se joue pas « par cœur » ; attablé au clavier ou au pupitre, le corps commande, conduit, coordonne, il lui faut transcrire lui-même ce qu'il lit : il fabrique du son et du sens : il est scripteur, et non récepteur, capteur³¹.

Se resserre donc entre l'interprète et celui qui l'écoute la relation de communication d'abord sociale, désormais intime, où le sens qui circule entre les deux subjectivités ne peut être articulé autrement que sous la forme musicale et sensible d'un ressenti tacite. La figure du musicien, en ce sens, invite son auditoire à un investissement affectif, mais également charnel, par le déploiement d'une musique qui « va dans le corps, dans les muscles, par les coups de son rythme, et comme dans les viscères, par la volupté de son *melos*³² » : force *liante* et *déliante*, comme le formule Bernard Sève, la musique qui émane

²⁹ Françoise Escal, « Le corps social du musicien », art. cit., p. 166.

³⁰ Françoise Escal, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, op. cit., p. 242.

³¹ Roland Barthes, « Musica Pratica », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point : Essais », 1983, p. 231.

³² Roland Barthes, « Aimer Schumann », *ibid.*, p. 260.

des gestes ou de la voix de ceux qui l'actualisent « lie parce qu'elle entraîne, envoûte, suspend la liberté du sujet saisi par la transe ; elle délie parce qu'elle libère en lui l'instinct, l'affect primordial, la voix du dieu³³. » D'un côté la petite phrase de la Sonate de Vinteuil qui assujettit Swann à son amour mort-né, de l'autre la délivrance d'Alexis qui apprivoise et admet ses instincts dans un moment de fièvre pianistique libératrice : le geste musical sert d'embrasseur pulsionnel aux personnages qui, interprètes ou auditeurs, accèdent ainsi au cœur du sens et, du même coup, vacillent dans l'expérience de la signifiante.

Or la fascination musicale est toujours coextensive à l'aliénation, par la primauté qu'elle confère invariablement au signifiant (sans face signifiée) musical et, *a fortiori*, aux signes corporels qui le supportent, deux discours qui ne disent rien immédiatement, sauf l'absence de tout sens prédéfini : « Par rapport à l'écrivain, soutient Barthes, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens³⁴.) » Cette prémisse, néanmoins, trouve son point d'achoppement dans le fréquent renversement que l'on distingue dans les récits-partitions, où l'expérience musicale apparaît en contrepartie comme un rempart de lucidité pour l'écrivain subjugué par la musique mais subordonné au réel : investissant de ses désirs et de ses projections fantasmatiques la figure du musicien, la narration est néanmoins rapidement contaminée par cette tentation de l'ineffable et menace incessamment de céder à la déferlante sensible que représente la musique.

c. Le musicien comme référent historique et figure mythique

Les représentations de la corporéité musicale, par les diverses couches herméneutiques qu'elles mobilisent, doivent être avant tout pensées au regard d'un imaginaire historiquement situé, qui fixe le cadre de référence et de signification dans lequel les personnages de musicien, leurs attributs et gestes du point de vue desquels ils sont appréhendés, peuvent être investis d'une charge symbolique particulière. Elles dialoguent également avec une galerie de modèles, réels ou mythiques, qui leur préexiste et qui contribue à façonner les perceptions collectives de la figure musicale dans l'imaginaire : le héros beethovénien, prométhéen et iconoclaste, le demiurge mégalomane wagnérien, reconnaissable à son front proéminent, le médiocre de province schubertien, le pianiste chopinien, en proie aux déchirements internes et à une santé fragile, le violoniste aux accointances démoniaques, le *jazzman* lubrique, le virtuose de salon en opposition au musicien solitaire, bref autant d'archétypes qui informent le sujet musicien dans l'imaginaire collectif et qui invitent spontanément à la comparaison lors de la rencontre

³³ Bernard Sève, *L'altération musicale*, *op. cit.*, p. 145.

³⁴ Roland Barthes, « Rasch », *op. cit.*, p. 273.

littéraire avec des personnages de musiciens. Qu'ils soient ou non empruntés à l'histoire récente, ces modèles reconduisent, tout en l'interrogeant, le régime d'exceptionnalité et de singularité qui caractérise, selon Nathalie Heinich, le statut du créateur moderne,

privilégiant le hors-norme, l'innovation, l'originalité, l'individualité [...] en vertu de quoi le génie isolé est valorisé contre la foule et la communauté des pairs, l'excentricité contre l'observance des canons, l'innovation contre la reproduction des modèles, la marginalité contre la conformité, l'artiste prophète contre l'artiste mondain, et la vérité de la postérité contre l'aveuglement ou le mensonge du temps présent. L'artiste désormais n'est plus seulement celui qui *peut* être singulier, mais celui qui *doit* l'être, par principe, car cela fait désormais partie de sa définition normale [...]³⁵.

Si les figures de musiciens se présentent selon des modalités plurielles et rencontrent des difficultés qui ne sauraient être réductibles à des catégories fixes permettant de les fédérer selon deux ou trois pôles communs, elles se rejoignent néanmoins dans leur opposition à un régime « professionnel » de création, fondé sur une conception artisanale de la création, présupposant un savoir et la maîtrise de techniques, sur l'obéissance à des normes et à un système de valeurs esthétiques déterminés par l'institution académique, voire par le monarque lui-même, et enfin, sur le strict respect de contraintes gommant plus ou moins l'individualité de l'artiste³⁶.

À l'aune des grands mythes de l'artiste et, plus particulièrement, du compositeur et de l'interprète qui structurent la perception, l'expérience et l'appréciation des formes esthétiques à l'époque moderne, il s'agira désormais d'envisager les configurations de « l'identité musicale » telle qu'elle incorpore la fable romanesque et concentre les représentations, les contradictions et les tensions qui traversent et infléchissent le champ musical. À l'évidence, cet examen appelle une mise en relief des processus similaires qui irriguent le versant littéraire du champ intellectuel et qui sont appréhendés à travers le prisme du musical : l'opération de distanciation mise en œuvre dans les textes du corpus qui, à l'exception de Yourcenar qui confie à Alexis la fonction narrative du roman³⁷, placent le musicien dans une situation

³⁵ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 112. L'auteure souligne.

³⁶ « Le régime professionnel était celui du système officiel que nous avons nommé "néo-académique", issu du système académique [des beaux-arts] mais sous une forme rigidifiée ; le régime vocationnel était celui, beaucoup plus informel, des pratiques abandonnées à l'anomie institutionnelle, marginalisées, voire excentriques, mais qui, peu à peu, trouveront place dans le système moderne, beaucoup plus ouvert, assis sur le marché privé et la reconnaissance par la critique. En même temps, ces pratiques novatrices étaient portées par un régime de valorisation – le "régime de singularité" – qui, en favorisant une nouvelle représentation de l'excellence artistique, fera basculer l'ensemble du statut d'artiste vers la conception romantique du créateur inspiré, voire du génie méconnu. » (*ibid.*, p. 66-67.)

³⁷ Encore là, la forme épistolaire engage d'autres mécanismes de mise à distance, comme on le verra plus loin dans le chapitre.

d'extériorité par rapport au narrateur, ouvre un espace de projection où l'écrivain peut fantasmer son *alter ego* et réinventer, sous le signe de la musique, son rapport avec le réel et avec le langage.

Par la mise en évidence de trois angles d'analyse complémentaires (la figure du musicien comme construction sémiotique, le corps de papier du musicien et la représentation sociale de l'artiste-musicien), une dynamique s'installe entre un horizon historique relativement objectif, formé de l'évolution des langages, des conceptions et des pratiques associés à la musique, un répertoire culturel commun constitué de mythes, d'archétypes et d'oppositions structurantes, et la mise en récit de ceux-ci au prisme du musical de manière à médiatiser et à revivifier les divers enjeux poétiques, épistémologiques et ontologiques qui traversent le XX^e siècle. De la sorte, il nous semblait pertinent de présenter les grands questionnements qui animent le roman moderne et l'articulent à la musique selon une triple approche, qui puisse rendre compte des multiples façons dont la figure du musicien est travaillée par la fiction : du point de vue individuel et sensible d'un corps musicien producteur de musique ; du point de vue des structures qui organisent ses rapports avec autrui et déterminent sa position sur l'échelle sociale et les valeurs qui lui sont attribuées ; du point de vue de la représentation fictionnelle et de la configuration textuelle, qui renvoie à l'imaginaire et à l'art du romancier.

La notion de figure, dans cette perspective, nous est apparue comme le plus susceptible de rendre compte des processus de sémiotisation à l'œuvre dans la représentation des musiciens au sein des cadres de la fiction. Puisque « la figure, c'est le personnage transfiguré, métamorphosé en un symbole chargé de signification³⁸ », son application au cas spécifique du musicien offre un outil d'investigation souple, apte à tenir compte des trois niveaux de lecture exposés ci-haut, et aisément modulable selon les imaginaires des différents auteurs du corpus. Plus particulièrement, cette notion permet de croiser d'un même mouvement les textes et les trois strates de l'imaginaire musical qu'ils convoquent, et de les articuler autour de plusieurs questions spécifiques : comment les figures de musiciens sont-elles représentées ? selon quels thèmes, valeurs, mythes et associations s'inscrivent-elles dans la diégèse ? quelles interrogations et significations sollicitent-elles en regard de l'imaginaire et de la poétique propres aux auteurs ? pourquoi et de quelle façon convoquer tel archétype, telle pratique, tel discours historiquement daté, qu'est-ce que cet archétype (ou cette pratique ou ce discours) révèle sur le temps de l'écriture et répond à celui-ci ? comment permettent-elles d'impulser ou de reconfigurer la production de sens dans le roman ? quelles significations engagent-elles, globalement ?

³⁸ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 87.

Ces questions nous serviront de fils rouges pour appréhender les nœuds de tension entre imaginaire musical et figures textuelles, et nous permettront de témoigner des effets d'écho, de retour et d'opposition qui circulent à l'intérieur des textes, mais également d'un texte à l'autre.

2. Vies imaginaires

Si la mobilisation de figures de compositeurs, d'interprètes ou de passeurs de musique n'engage pas les mêmes niveaux de réflexion ni les mêmes structures de sens, toutes véhiculent néanmoins un discours sur la musique, qui rassemble une constellation de représentations dans laquelle elles trouvent un point d'ancrage privilégié pour témoigner d'un imaginaire et d'une pensée de la musique. Ces derniers, qui ne sauraient être considérés en un bloc monolithique, s'étoilent en divers faisceaux de sens et se modulent en fonction des époques, des esthétiques et de l'importance hiérarchique accordée à la figure au sein du dispositif narratif ; mais elles confrontent toujours, même indirectement, une réflexion sur la création artistique et l'imaginaire du créateur, sur les limites du discours verbal et sur le pouvoir expressif du langage musical, sur la composition romanesque et sur la dualité absolu / autonomie qui caractérise le fait musical dans les discours qui portent sur lui. Ces réflexions croisent parfois des préoccupations liées à un imaginaire national, ou, bien souvent, font écho à des associations symboliques, affectives et érotiques qu'alimente l'inventaire des récits mythiques qui placent la musique au cœur de leur structure. Dans tous les cas, elles soulèvent une dialectique singulière entre l'expérience musicale telle qu'elle se vit de manière phénoménale et le travail de mémoire au fondement de son écriture.

Il est donc possible de dégager des constantes suivant les catégories de musiciens convoquées, notamment dans le reflet privilégié que trouve la poétique d'auteur dans la pratique du compositeur fictif, dans l'expérience incommunicable d'une musique qui se forme en acte et sur laquelle achoppe l'écriture dans le trop-plein de sens (et de sa fuite) qu'impulse le phénomène musical.

a. Le compositeur comme *alter ego* du romancier

Alors que l'interprète entretient un rapport privilégié, presque énigmatique, avec le musical et qu'il assure la médiation entre l'altérité musicale et le discours narratif, le compositeur reçoit en partage l'expérience créatrice de l'auteur et exprime, par une symétrie quelque peu déviée ou, parfois, par une transposition par la négative, le programme poétique qu'il entend mener. La fascination que suscite l'interprète en action et l'espace pulsionnel qu'ouvrent son jeu, son rapport symbiotique avec l'instrument, son entière soumission à la musique et l'expression paradoxale de sa liberté

extralinguistique, ne se répercutent pas chez le compositeur ; ce dernier entretient quant à lui une relation ambiguë avec son matériau d'expression et construit son œuvre à l'horizon d'impératifs poétiques³⁹ qui lui sont propres et de difficultés liées à l'inspiration, à la réception et à l'incompréhension du public. Mais contrairement à la partie jouée par l'interprète, destiné à exécuter l'œuvre d'autrui, l'activité scripturale du compositeur redouble le geste compositionnel de l'écrivain, tous deux solidaires dans un même travail d'écriture dont la parenté gestuelle déploie un premier pont entre le roman et la partition. Pour autant que le régime sémantique musical mobilisé par la fiction s'éloigne de la sémiotique verbale, la figure du compositeur appelle une structure narrative qui reprend les éléments du *Künstlerbildungsroman*⁴⁰, le roman de la vocation d'artiste. Celui-ci modélise les aspirations littéraires, et artistiques plus largement, d'un jeune créateur et retrace le récit de sa trajectoire difficile, parsemée d'embûches, jusqu'au moment paroxystique où il entreprend la création de l'œuvre ultime, signe de la maturité artistique enfin conquise. Ce legs du *Wilhelm Meister* de Goethe, décliné au XIX^e siècle par quelques ténors du réalisme (*Les illusions perdues* de Balzac, *L'œuvre* de Zola), connaît un second âge d'or dans les premières décennies du XX^e siècle, observable à partir de la Manche (*Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce) jusqu'au Rhin (*Tonio Kröger* et *Doktor Faustus*, de Thomas Mann), traversant la France de part en part et d'un bout à l'autre du spectre idéologico-esthétique.

Quasi contemporaines l'une de l'autre, les deux œuvres que nous allons sonder, par le moyen d'une analyse croisée, exposent les contradictions d'une époque dans la mise en œuvre d'un programme poétique commun, celui d'un grand cycle romanesque de la vocation artistique, que pourtant tout concourt à diviser : *Jean-Christophe*, de Romain Rolland, et *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, qui relatent tous deux l'aventure créatrice d'un jeune homme jusqu'à l'épanouissement artistique tardif et agencent autour d'un axe, musical pour l'un, littéraire (et, en creux, musical) pour l'autre, les expériences d'une vie guidée par la recherche de l'expression artistique. Que les deux suites romanesques problématisent les rapports entre musique et littérature, employant la seconde comme réceptacle d'un musical *in absentia*, ne saurait gommer la profondeur de l'écart idéologique, formel et esthétique qui se creuse entre les deux auteurs, ni par ailleurs l'inimitié présumée des deux hommes. Selon Luc Fraisse, la virulente désapprobation de Rolland à l'endroit du milieu intellectuel français, particulièrement forte dans

³⁹ Nous reprenons ici la définition condensée par Jean-Jacques Nattiez qui entend par poétique « l'horizon à partir duquel l'artiste, l'écrivain ou le philosophe élaborent leur propre conception du monde, leurs propres idées, leur propre style. » (Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Musiques », 1999, p. 28.)

⁴⁰ Nous reprenons le terme employé par Aude Locatelli dans son ouvrage sur le roman de formation du musicien, *La lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le Bildungsroman*, *op. cit.*

le tome intitulé *La foire sur la place*, ciblerait en filigrane la posture mondaine du jeune auteur et « vien[drait] traquer Proust dans les salons à la mode, jusque dans sa retraite obscure⁴¹. » Le chercheur relève plusieurs occurrences de portraits sardoniques dans l'épisode parisien de *Jean-Christophe*, dans lesquels on peut reconnaître les traits du cadet⁴² se dégageant autant sur le plan de sa situation publique que sur celui de son caractère psychologique : entre autres, Fraisse discerne l'auteur de la *Recherche* dans la société que fréquente la jeune Colette Stevens, une élève de Christophe, et dans laquelle ce dernier est introduit, qui se compose « d'écœurants petits snobs, riches pour la plupart, en tout cas oisifs, ou lotis de quelque sinécure dans quelque ministère – ce qui est tout comme. Tous écrivaient – prétendaient écrire⁴³. [...] C'était surtout une forme de paresse vaniteuse [...] Certains étaient célèbres pour un article. D'autres pour un livre, "qu'ils devaient faire". » (JC-II : 190-191) Dans un volume subséquent, *Dans la maison*, que Proust aurait substantiellement annoté et dont la parution coïncide, nous dit Fraisse, avec l'apparition de l'idée de la *Recherche*⁴⁴, le personnage du juif Taddée Mooch emprunterait « les traits que relevaient déjà ceux qui n'appréciaient pas Proust⁴⁵ » : « Cet homme qui semblait simple avait un esprit contourné : lorsqu'il s'abandonnait, il avait toujours besoin de compliquer les choses simples et de donner à ses sentiments les plus vrais un caractère d'ironie maniérée. » (JC : 423) Au-delà de ces pointes d'ironie plutôt anecdotiques à l'échelle du roman-fleuve, la fracture idéologique se situe principalement dans la fonction de l'artiste défendue par Rolland. Pour ce dernier, l'art s'apparente à une lutte et, de ce fait, exige de l'artiste une constitution héroïque sur les plans physique mais surtout moral, comme l'illustre la figure de Jean-Christophe, présentée comme un colosse animé d'une énergie créatrice aussi grande que sa volonté d'action morale sur le monde. Quant aux vues proustiennes, fort célèbres, elles impliquent plutôt un retrait du monde par l'artiste pour laisser l'œuvre d'art parler d'elle-même : comme le formule Proust dans un article qui figurera dans le *Contre Sainte-Beuve*, « [L]es livres sont l'œuvre de la solitude et les *enfants du silence*. Les enfants du silence ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole, les pensées nées du désir de dire quelque chose, d'un blâme, d'une opinion, c'est-à-dire d'une idée obscure⁴⁶. »

⁴¹ Luc Fraisse, *La petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011, p.

⁴² Bien que Romain Rolland ait survécu à Proust (1871-1922) d'une vingtaine d'années, il est né cinq ans avant lui (1866-1944).

⁴³ Nous reprenons la citation initialement remarquée par Fraisse, que nous nous sommes permis de compléter avec des passages subséquents qui nous apparaissaient également relever d'une critique à l'endroit de Proust.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 352-353.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 353.

⁴⁶ Marcel Proust, « Conclusion », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1954, p. 303.

Cette affirmation conclut par ailleurs un morceau de contestation à l'endroit du *Jean-Christophe* de Rolland, auquel il reproche la banalité du style, la superficialité du personnage et la charge idéologique soutenue de manière trop explicite ; mais surtout, il fustige les maladresses d'une prose trop didactique et souligne l'échec de Romain Rolland à exprimer l'expérience intérieure de la création. Citons Proust, dont les mots et les invectives expriment au mieux les nombreuses réserves qu'il éprouve à la lecture du cycle de son aîné :

Or, quand nous avons un écrivain à chaque page, à chaque situation où se trouve son personnage, ne jamais l'approfondir, ne pas le repenser sur lui-même, mais se servir des expressions toutes faites [...] ; un écrivain qui ne voit pas sa propre pensée, alors invisible à lui, mais se contente de la grossière apparence qui la masque à chacun de nous à tout moment de notre vie, dont le vulgaire se contente dans une perpétuelle ignorance, et que l'écrivain écarte, cherchant à voir ce qu'il y a au fond ; quand par le choix ou plutôt l'absence absolue du choix de ses mots, de ses phrases, la banalité rebattue de toutes ses images, l'absence d'approfondissement d'aucune situation, nous sentirons qu'un tel livre, même si à chaque page il flétrit l'art maniéré, l'art immoral, l'art matérialiste, est lui-même bien plus matérialiste, car il ne descend même pas dans la région spirituelle d'où sont sorties des pages ne faisant que décrire des choses matérielles peut-être, mais avec ce talent qui est la preuve indéniable qu'elles viennent de l'esprit. [...] Tandis que lui écrit en pensant à quelques-uns, à ces artistes dits maniérés, et non pas essayant de voir par où ils pèchent, approfondissant jusqu'à trouver l'éternel l'impression qu'ils lui produisent [...] ; mais ici, comme partout, en ignorant ce qui se passe au fond de lui, en se contentant des formules rebattues et de sa mauvaise humeur, sans chercher à voir au fond : « Air renfermé de chapelle, allez donc au-dehors. Que me fait votre pensée, hé bien ! qu'est-ce que ça peut faire qu'on soit clérical. Vous me dégoûtez, ces femmes-là devraient être fessées. Il n'y a donc pas de soleil en France. Vous ne pouvez donc pas faire une musique légère. Il faut que vous salissiez tout, etc. » Il est d'ailleurs en quelque sorte obligé à cette superficialité et ce mensonge, puisqu'il choisit pour héros un génie mauvais coucheur dont les boutades terriblement banales sont exaspérantes, mais pourraient se rencontrer chez un homme de génie. Malheureusement quand Jean Christophe, car c'est de lui que je parle, cesse de parler, M. Romain Rolland continue à entasser banalités sur banalités, et quand il cherche une image plus précise, c'est une œuvre de recherche et non de trouvaille, et où il est inférieur à tout écrivain d'aujourd'hui⁴⁷.

Au désaccord idéologique correspond donc une fracture esthétique plus importante encore, qui se décline par des considérations techniques et poétiques, mais surtout artistiques qui les fédèrent toutes. La principale lacune de *Jean-Christophe* reposerait selon Proust sur un problème d'énonciation, point d'achoppement de l'introspection et du processus créatif en acte nécessaires à la composition d'un roman musical : la perspective surplombante du narrateur épouse certes par moments l'intériorité de son personnage, mais persiste à le tenir à distance afin d'accentuer son exemplarité. Ainsi entrave-t-elle la médiation, entre l'auteur et le lecteur, d'une compréhension *sensible* de l'œuvre à faire, ce que viendrait accentuer l'irréductibilité de la musique à la prose littéraire, cette dernière étant incapable de traduire le

⁴⁷ *Ibid.*, p. 300-301-302.

musical par ses propres moyens sémiotiques. Luc Fraisse soutient à cet égard que, d'un point de vue proustien, « [l]e romancier ayant choisi de montrer un personnage musicien en train de se former, de penser, de créer même, sera contraint de le rapetisser. Et dès lors, la musique, dans le roman du musicien, n'y apparaîtra que sous forme de débats musicologiques, alors qu'elle aurait dû compénétrer la structure même du cycle romanesque⁴⁸ ». C'est pourquoi Proust rejette l'idée d'un roman musical sous l'angle du roman de musicien au profit d'une distorsion du projet rollandien, qui informe le sien par la négative. En plus d'incorporer la structure du roman et la texture de la prose, la musique apparaîtra par l'intermédiaire d'une sensibilité extérieure à l'acte compositionnel, qui en vit l'expérience subjective et reconstitue *a posteriori* la signification de l'œuvre musicale, l'archéologie de sa composition saisie en pièces détachées et l'intériorité présumée du compositeur. Par le biais d'un roman de vocation de l'écrivain, on s'engage, par le revers, dans le roman du compositeur Vinteuil, lequel s'exprime et existe uniquement à travers ses œuvres.

Au sein de l'herméneutique proustienne, l'écoute musicale occupe une fonction cardinale, car elle englobe le geste compositionnel, dont elle retrace à rebours la genèse, sans galvauder la signification de l'œuvre, appréhendée par ses effets, ni l'interpréter à la lumière d'une biographie de compositeur. Aussi l'écriture porte-t-elle l'empreinte vibrante d'une expérience musicale et la trace vivante d'une mémoire sensible, qui fondent l'amorce d'un dialogue avec la création musicale *in absentia*. Il convient donc de lire la *Recherche* comme le roman dévié de Vinteuil, un roman du compositeur au second degré, et, par extension, comme roman du critique musical⁴⁹. Dans l'optique d'éclairer la dynamique qui s'installe entre pratique romanesque et geste compositionnel dans la *Recherche*, cette interprétation permet de mesurer l'ouverture du verbal vers l'expansion du musical, d'une manière radicalement opposée aux stratégies poétiques et sémiotiques mises en place par Rolland, mais rejoignant celles-ci dans une même visée programmatique : penser la situation du romancier en regard d'un fantasme de composition, ou encore comme une extension du domaine de la composition. Certes, Romain Rolland tire profit d'assises musicologiques plus solides – à tout le moins mieux reconnues – que Proust, dont les connaissances musicales, aussi impressionnantes et développées soient-elles de la part d'un non-spécialiste, relèvent davantage d'une sensibilité profonde à la musique et d'une fréquentation intime des œuvres que d'une

⁴⁸ Luc Fraisse, *La petite musique du style*, *op. cit.*, p. 360.

⁴⁹ Cette hypothèse de lecture croise la problématique examinée par Cécile Leblanc dans son plus récent ouvrage, *Proust écrivain de la musique* (Turnhout, Éditions Brepols, coll. « Le champ proustien », 2017), dont la publication ne fut portée à notre attention que tout récemment. Nous essaierons de renvoyer, lorsque possible, à ce fécond travail de recherche, dont le minutieux dépouillement d'archives aura permis de nourrir notre réflexion en aval, mais nous regrettons néanmoins les éventuel jeu d'écho et dédoublement scientifique qui pourraient émaner de notre travail.

formation musicale en bonne et due forme. Que Rolland ait souffert toute sa vie de ne pas avoir su composer de la musique, comme le suppose Alain Corbellari⁵⁰, incite cependant à penser que son travail romanesque, qu'il pense au prisme de la musique, constitue un pis-aller pour compenser le manque de compétence compositionnelle. Dans cette perspective, Proust et lui apparaissent donc égaux devant le projet de l'œuvre-partition à accomplir, autant que faire se peut, car il semble dans les faits que le bagage musicologique de Rolland nuise à la conception d'un roman musical ou, à tout le moins, en détourne la portée métaphorique – et métaphysique – au profit d'un programme didactique. C'est à tout le moins ce que constate Luc Fraisse lorsqu'il identifie l'écueil du projet rollandien, évité par celui de Proust, dans la volonté de compenser les difficultés de l'écriture musicale et « l'infériorité » du discours romanesque « par un large développement d'idées musicales. Le roman du musicien sera un roman à thèse⁵¹ ». Or l'écart esthétique qui se creuse entre *Jean-Christophe* et la *Recherche*, et qui tend à accentuer les faiblesses du premier par rapport aux réussites du second, est surtout symptomatique de deux compréhensions diamétralement opposées de l'œuvre musicale – même si les deux auteurs partagent la conviction que celle-ci reste profondément signifiante.

Aussi est-ce dans l'esprit d'un dialogue, articulé autour des partages et des divergences qui tantôt unissent, tantôt séparent les deux frères ennemis⁵², que nous nous intéresserons aux compositeurs fictifs Jean Christophe et Vinteuil. Ménageant un certain nombre d'observations aux codes sociaux et culturels qui entourent la pratique musicale et déterminent la position, revendiquée ou imposée, du compositeur dans l'espace fictionnel, nous examinerons surtout à partir de celles-ci, voire malgré celles-ci, les enjeux réflexifs et esthétiques qui sous-tendent la conception de la création musicale incarnée par ces figures. À l'observation de l'homme correspondra une étude de l'œuvre, qui éclairera de manière plus complète la poétique musico-littéraire déployée par les auteurs et les modalités par lesquelles elle reconduit un imaginaire musical donné ; mais il conviendra, dans un premier lieu, d'insister sur la voie défrichée par Rolland et, dans une autre proportion, par Proust qui, chacun à leur manière et de manière quasi synchrone, inaugurent une réflexion sur l'inscription du musical comme modèle et comme dynamique du texte littéraire, au-delà de la seule musique des mots ou d'une simple intrigue mobilisant des musiciens. S'ils convoquent un imaginaire musical dont ils étoffent leur œuvre et leur langage, ils ne fixent pas moins certaines conventions sémantiques pour la postérité, en vertu desquelles se propageront

⁵⁰ Alain Corbellari, *Les mots sous les notes. Musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2010, p. 330.

⁵¹ Luc Fraisse, *La petite musique du style*, op. cit., p. 359.

⁵² Nous empruntons cette heureuse formule à Luc Fraisse, *ibid.*, p. 361.

un imaginaire du musicien fictif et une *praxis* du récit-partition. C'est en ce sens qu'ils acquièrent, à l'échelle du corpus, la fonction primordiale de médiateurs ou, plus exactement, de *passeurs*.

Jean-Christophe, ou la musique en partage

Passeur, le cycle de Romain Rolland l'est à de nombreux égards, dont trois nous paraissent revêtir une importance majeure pour notre étude. De prime abord, la posture auctoriale singulière de l'écrivain, qui trame une œuvre hybride entre des études musicologiques et une pratique romanesque, ouvre un premier lieu de passage discursif entre deux systèmes sémiotiques. Figure tutélaire de la musicologie à qui l'on doit la première thèse doctorale sur l'histoire de la musique⁵³, Rolland navigue entre une activité musicologique et une activité critique, qui portent la marque de ses projets littéraires périphériques, et ces derniers tirent profit, inversement, de sa réflexion scientifique : l'approche qu'il adopte s'éloigne considérablement de l'analyse formelle rigoureuse⁵⁴, par la nette préférence pour l'interprétation biographique à haute teneur narrative et pour le portrait psychologique de compositeurs élaboré au miroir de leurs œuvres. La lecture musicologique de Rolland témoigne d'une compréhension du phénomène musical parfaitement en phase avec les discours rousseauiste et romantique du siècle antérieur ; il appréhende celui-ci comme l'expression d'une intériorité, la célèbre comme un moyen d'inscription et de participation au sein de la communauté. La valeur universelle de la musique pour Rolland, son pouvoir de communication par-delà les mots – et, partant, les langues – rendent possible une certaine porosité entre les régimes sémiotiques musical et verbal, et autorisent la pleine circulation des discours : plus musicographique que musicologique, la production savante de l'écrivain et le projet de biographie de Beethoven travaillent obliquement le programme romanesque de *Jean-Christophe*, dont il est significatif de rappeler que la désignation initiale dans ses notes était « le roman de Beethoven⁵⁵ » ! La démarche

⁵³ Sa thèse, intitulée *Histoire de l'opéra avant Lulli et Scarlatti*, est soutenue en 1895. Il obtient, à la suite de celle-ci, une charge de cours à l'École Normale supérieure en 1897, puis à la Sorbonne en 1903. Il cessera ses activités d'enseignement en 1912 pour se consacrer pleinement à l'écriture. Il est par ailleurs à préciser que, contrairement à ce que plusieurs sources affirment parfois, Rolland n'est pas le premier à soumettre une thèse en musicologie, mais bien le deuxième : il est précédé de peu par Jules Combarieu, qui déposa en 1893 un travail sur *Les rapports de la poésie et de la musique*. C'est donc à dessein que nous avons préféré le syntagme « histoire de la musique » à musicologie. (Voir à ce propos le collectif dirigé par Hervé Audéon, *Romain Rolland musicologue*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Sociétés », 2017.)

⁵⁴ David Sices souligne l'absence de ce qui, selon les normes actuelles, constitue l'analyse musicale : « *he limits himself by choice to biographical information, external events, plot summaries, and the like, with a minimal acknowledgement of the development of external and structural form. Most of his comments on the music itself have to do with its beauty, freshness, emotional and mimetic truth.* » (David Sices, *Music and the Musician in Jean-Christophe*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1968, p. 9.)

⁵⁵ Voir Bernard Duchatelet, *Romain Rolland, la pensée et l'action*, Brest, Université de Bretagne occidentale, 1997, cité in Yves Jeanneret, « Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland », *Cahiers de Brèves*, n° 12 (mai 2004), p. 8.

transversale de Rolland s'appuie donc sur une conception « méta-sémiotique⁵⁶ » de la musique, dont le sens transcende le matériau sonore pour formuler une idée ou, plus exactement, une métaphore : comme le propose Yves Jeanneret, sa « pensée musicale opère dans l'espace entre l'écriture des partitions et celle des textes, elle chemine pour évoquer le moment insaisissable qui mène de l'une à l'autre⁵⁷. »

À cette forme hétéro-sémiotique du passage, dont la poétique de *Jean-Christophe* témoigne à bien des égards⁵⁸, s'ajoute un patrimoine thématique et esthétique grandement tributaire du XIX^e siècle, qui s'articule avec le dessein politique défendu par Rolland d'une culture européenne – transnationale – annonciatrice du XX^e siècle. On a déjà souligné l'horizon romantique au sein duquel s'inscrit la pensée musicale rollandienne, et il faudrait envisager dans un même temps l'esthétique de l'inachevé et du premier jet dont il se réclame, legs d'une époque qui croyait en la transparence du langage. L'injonction auto-imposée par Rolland, qui se somme de parler droit, sans fard et sans apprêt, de parler pour être compris⁵⁹, laisse entendre en écho la conception de Victor Hugo, pour qui « le texte littéraire restait l'expression immédiate et irremplaçable d'un moment unique⁶⁰. » En plus du décor dans lequel le cycle romanesque est campé et les nombreuses références musicales qui émaillent le discours, presque exclusivement issues du répertoire du XIX^e siècle, la forme même du texte rappelle, par sa linéarité rigoureuse et sa propension à introduire les nouveaux personnages d'un bloc descriptif sur lequel on revient rarement, les habitudes romanesques d'un réalisme de seconde zone : la musique, pourtant au cœur de l'existence du protagoniste, n'entrave jamais la portée communicative du langage verbal, elle l'accompagne et le soutient dans sa finalité d'universelle communion. À peu de choses près, on aurait tendance à rapprocher *Jean-Christophe* du roman sur la musique écrit dans l'orbe du romantisme français à partir des textes de Balzac, de Stendhal et de George Sand : il admet en partie « l'aptitude du musical à exprimer le *sentiment* » avec plus d'efficacité que les autres langages ; compte tenu de sa conception de la perméabilité des discours, « le rapport entre [le] régime d'art [musical] et la médiatisation du langage verbal est d'une sérénité inconnue » chez les auteurs de la modernité ; enfin, la visée universelle du programme rollandien confère à son œuvre une lisibilité – au sens barthésien, s'opposant aux textes « scriptibles⁶¹ » –, donnant lieu à une « narratio[n] heureux[e], dans [laquelle] le mystère célébré de la langue musicale agit comme un surcroît de finesse, sans contredire ni blesser un langage verbal conservé

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Voir section 3a du chapitre 1 (*supra*, p. 201-209.)

⁵⁹ Voir « Introduction à *Jean-Christophe* » (JC-I : 13)

⁶⁰ William Marx, *L'adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p. 51.

⁶¹ Voir Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1970, p. 10.

dans son règne comme dans sa *vérité*. »⁶² Néanmoins, la fonction structurante de la métaphore, musicale comme fluviale⁶³, la capacité de celle-ci à infléchir l'évolution de l'intrigue et le déploiement du texte, et l'hybridité sémiotique du dispositif romanesque, qui fait jouer à plein l'intertextualité, tant littéraire que musicale, constituent « l'étonnante modernité de *Jean-Christophe*⁶⁴ ».

Le cycle romanesque aménage un entre-deux esthétique, oscillant entre la confiance dans les vertus de transparence du langage et la nécessité de recourir à la musique *in praesentia* pour mieux exprimer l'intériorité du personnage. La modernité de *Jean-Christophe* tient également à cet élan vers l'excès, qui fait de la somme romanesque un fourre-tout hétéroclite d'épisodes narratifs, de fragments épiques⁶⁵, de passages critiques, de citations poétiques polyglottes et de phrases musicales, reproduites à la main ; en ce sens, on rapprocherait moins le texte de l'unification organique de la *Comédie humaine* que de la suture rudimentaire du roman prémoderne, dont *Don Quichotte* représente, selon Tiphaine Samoyault, le second pôle de la pensée du roman-monde – « deux mythes du roman, ses actes de naissance successifs⁶⁶. » La fresque rollandienne menace toujours de déborder des cadres romanesques, elle pêche par un excès qui la pousse aux confins du genre, comme ce fleuve qui gronde au rythme de la vie de Jean-Christophe Krafft. Devant ces multiples ligaments qui rattachent l'œuvre à plusieurs couches de l'historiographie littéraire, on serait tenté d'accueillir la texture composite de *Jean-Christophe* comme une marque de polyphonie, au sens où l'emploie, d'après Bakhtine, Julia Kristeva, mais il appert qu'au-delà de l'excès formel qui caractérise sa composition, « c'est l'excès du langage qui [lui] manque⁶⁷. » La configuration anachronique de l'œuvre-somme, que l'on pourrait même qualifier d'*intempestive*⁶⁸ comme le fait Aude Leblond à propos du roman-fleuve, renforce la fonction transitoire de l'œuvre pour

⁶² Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014, p. 146 *sqq.*

⁶³ Le terme « roman-fleuve » apparaît initialement chez Rolland et intègre le discours critique comme l'extension de la métaphore déployée par l'auteur tout au long du cycle de *Jean-Christophe*. Lorsqu'il clôt le dernier tome en affirmant que « Christophe [lui] est apparu comme un fleuve » (JC-III : 490), Rolland cristallise l'image filée du fleuve dont il fait le reflet privilégié de la vie – et de l'œuvre musicale ! – de son héros, en plus de modeler la trajectoire de ce dernier aux sinuosités du Rhin.

⁶⁴ Pascal Dethurens, « L'étonnante modernité de *Jean-Christophe* », *Europe*, v. 85, n° 942 (octobre 2007), p. 6-22.

⁶⁵ Alain Corbellari met en lumière la connotation épique du compagnonnage qui unit Christophe et Olivier, dont le prénom « prouve que [le premier] n'est rien d'autre qu'un double de... Rol(l)and ! [...] ». Si, dans *La Chanson de Roland*, « Roland est preux et Olivier est sage »... (ce qui ne signifie pas au demeurant qu'Olivier manquerait de courage), dans le roman, autant Christophe est volontaire, voire emporté, autant Olivier, qui, « maladif, avait une inclination au mysticisme », apparaît comme la moitié passive de leur binôme ». (Alain Corbellari, *Les mots sous les notes*, *op. cit.*, p. 263-264.)

⁶⁶ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 19.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁸ Aude Leblond, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2015, p. 13.

notre corpus et, plus largement, pour le XX^e siècle. L'*Adieu à Jean-Christophe*, sur lequel Rolland conclut le dernier volume de son entreprise, témoigne par ailleurs d'une conscience aiguë de la passation et du partage entre « le monde d'hier », pour reprendre la fameuse expression de Stefan Zweig, très ami avec l'écrivain français, et celui du siècle à venir :

J'ai écrit la tragédie d'une génération qui va disparaître. Je n'ai cherché à rien dissimuler de ses vices et de ses vertus, de sa tristesse pesante, de son orgueil chaotique, de ses efforts héroïques et de ses accablants sous l'écrasant fardeau d'une tâche surhumaine ; toute une *Somme* du monde, une morale, une esthétique, une fois, une humanité nouvelle à refaire. – Voilà ce que nous fûmes.

Hommes d'aujourd'hui, jeunes hommes, à votre tour ! Faites-vous de nos corps un marchepied, et allez de l'avant. Soyez plus grands et plus heureux que nous. (JC-III : 485)

En guise de coda, le devoir de mémoire s'ouvre sur un appel au renouveau : « Mourons, Christophe, pour renaître ! » (*ibid.*) Cette variation sur le célèbre « *Stirbe und werde* » goethéen (et nietzschéen) permet ainsi d'inscrire la cyclicité de l'œuvre rollandienne dans les marges de la modernité romanesque, et de relever, au revers d'une facture et d'une épaisseur romanesques somme toute assez traditionnelles, une première ligne de faille, certes ténue, mais qui ne pave pas moins la voie aux romanciers à venir. C'est en ces termes que Pascal Dethurens renégocie la place qui revient à *Jean-Christophe* au sein du panthéon de la modernité, saisissant dans cette œuvre inclassable la preuve qu'il n'y ait « nul besoin, autrement dit, d'exciper de la “modernité” littéraire pour faire éclater la loi du genre. Que la luxuriance formelle n'a donc pas à tenir lieu de révolution artistique ni spirituelle. *Jean-Christophe* n'est pas le dernier des anciens, il est le premier des modernes⁶⁹. »

L'œuvre-somme, qui recouvre une pluralité de langues (français, allemand, latin, italien) et de langages (verbal et musical), trouve un médiateur particulièrement efficace en la figure de Christophe, qui personnifie le programme romanesque selon une logique métonymique. S'il reflète les dimensions excessives de l'œuvre par sa constitution physiologique, qualifiée à plusieurs reprises de robuste, voire de massive⁷⁰, et par ses « manières paysannes » (JC-II : 114), garantes d'une authenticité caractérielle dans l'axiologie manichéenne de Rolland, c'est par son prénom que Christophe cristallise cette fonction symbolique : au même titre que le saint de la *Légende dorée* dont il hérite du nom, Christophe Krafft partage non seulement la taille gigantesque et la laideur de celui-ci, mais il reprend surtout le rôle de *porteur* et de *porteur* – ce que Michel Tournier désigne comme la fonction phorique. Le récit chrétien

⁶⁹ Pascal Dethurens, « L'étonnante modernité de *Jean-Christophe* », art. cit., p. 20.

⁷⁰ « Mais Christophe, sa veste jetée, sa chemise ouverte sur son large cou et ses poignets robustes, attendait » (JC-II : 442).

présente cette figure sous les traits d'un homme solitaire, vivant près d'une rivière, et posté près de celle-ci pour accompagner les voyageurs souhaitant la traverser : un petit enfant paraît, que l'homme prend sur ses épaules et porte d'une rive à l'autre du fleuve, non sans peine, car le petit, chargé de tous les péchés du monde, « lui pesait comme une masse de plomb⁷¹ » ; aux suites de cet épisode, l'enfant lui révèle son identité divine et le baptise du nom de Christophe – le porteur (*phorein*) du Christ.

Au prisme du modèle hagiographique, le parcours initiatique de Jean-Christophe, de sa Rhénanie natale jusqu'à son triomphe parisien, puis européen, se charge d'une seconde épaisseur herméneutique dans laquelle il est possible de lire le programme humaniste auquel souscrit Rolland : le compositeur de papier, comme la musique qu'il porte et dont il incarne l'intermédiaire privilégié, accomplit la médiation entre les nations par l'expression, *via* la valeur universelle du langage musical, d'une communauté des hommes et des âmes. Le jeune musicien, réceptacle d'une culture musicale allemande *a priori* honnie, traverse le fleuve qui sépare son pays de la France, pour être aussitôt frustré par une société de cénacles littéraires, tout occupée par le « culte du moi » (JC-II : 191) et plongée dans un « demi-jour [...] étouffant » (JC-II : 407), qui le réconcilie avec son bagage germanique, avant de s'éprendre de la France populaire ; de cette « petite élite des Français vraiment libres » (JC-II : 384) à laquelle l'introduit son ami Olivier, Christophe empruntera quelques assises intellectuelles et idéelles pour proposer, par une symbiose entre les apports musicaux des deux nations traditionnellement ennemies, une œuvre musicale dont l'universalité du discours encourage la réunification des antagonismes. Nommé sous le signe de la médiation, Christophe en vient à prendre « conscience [...] de son destin, qui était de charrier, comme une artère, dans les peuples ennemis, toutes les forces de vie de l'une et l'autre rives. » (JC-II : 490-491) À travers le prisme musical « où [Christophe] réalise plus intimement [...] l'union des plus belles forces musicales de son temps : la pensée affectueuse et savante d'Allemagne aux replis ombrageux, la mélodie passionnée d'Italie et le vif esprit de France, riche de rythmes fins et d'harmonies nuancées. » (JC-III : 450), la rivalité franco-germanique n'est pas uniquement dissolue, elle s'alimente dans une mutualité aussi féconde qu'improbable, que vient par ailleurs miroiter l'amitié complémentaire de Christophe et d'Olivier : « Ils s'enrichissaient l'un de l'autre. Olivier avait la sérénité de l'esprit et le corps maladif. Christophe avait une puissante force et une âme tumultueuse. C'étaient l'aveugle et le paralytique. » (JC-II : 372) Cette dernière allégorie, qui suggère le geste phorique du Christ sur les épaules de Saint-Christophe, ramène au premier plan l'idéal de passage et de partage, international mais également inter-

⁷¹ Jacques de Voragine, *La légende dorée*, trad. du latin par Jean-Baptiste-Marie Roze, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2007, p. 158.

*social*⁷², que Rolland prête à la musique et par le biais duquel le musicien fictif appréhende l'espace musical français, et parvient, à la fin de ses jours, à triompher comme compositeur de génie et à s'inscrire, *a fortiori*, au firmament des saints patrons du musical par une œuvre qui, finalement, « s'est imposée. » (JC-III : 333)

Pour autant qu'on le désigne par l'unique prénom de Christophe, il n'en demeure pas moins que le nom complet du héros rollandien, qu'il donne par ailleurs comme titre à la somme romanesque, est Jean-Christophe, dont les initiales ne trompent pas sur la charge christique dont il est investi. La trame exemplaire, voire hagiographique, qu'il embrasse tout au long des dix volumes, les années de pauvreté, de solitude, de marginalité, de maladie même, que traverse le jeune musicien en amont du triomphe artistique ultime, par lequel sa mémoire, par un inattendu court-circuit proustien, perdure avec la pérennité de son œuvre – « Son histoire, c'est l'œuvre qu'il crée » (JC-III : 333) –, et l'intransigeance morale qui ne fléchit jamais au gré des aspérités de son existence confèrent au personnage une autorité mystique, qui rappelle en écho le cheminement du Christ. Si réfractaire soit-il aux sensibilités symbolistes qui informent en son temps la sphère intellectuelle, Rolland ne reprend pas moins des disciples de Mallarmé l'idée d'un déplacement de la sacralité vers la musique et, par ricochet, l'attribution d'un magistère métaphysique au compositeur. Pour l'auteur-musicologue, la musique engage une impression de cohésion avec l'univers, voire d'une fusion et d'une dissolution simultanée dans le grand Tout, et c'est en ce sens que le compositeur se voit doté d'une inspiration transcendante : « Créer, dans l'ordre de la chair, ou dans l'ordre de l'esprit, c'est sortir de la prison du corps, c'est se ruer dans l'ouragan de la vie, c'est être Celui qui Est. Créer, c'est tuer la mort. » (JC-I : 362) À mi-chemin entre une relecture panthéiste de la *Kunstreligion* wagnérienne et le culte des grands hommes qu'institue la Troisième République, mais s'inscrivant définitivement dans la mouvance de ce que l'on pourrait nommer, d'après Paul Bénichou, le « sacre des créateurs⁷³ », la conception de l'artiste de génie telle qu'elle se dessine dans *Jean-Christophe* témoigne d'une profonde perméabilité aux modalités qui régissent l'écriture biographique à l'orée du XX^e siècle, mais croise surtout le phénomène de canonisation symbolique que connaît, à travers la production discursive, la figure de Beethoven. Comme le montre Marie Gaboriaud, le compositeur prête le flanc à une relecture à l'aune du modèle christique, à laquelle participe également

⁷² « – La vérité, dit Olivier, c'est que, s'il y a des frontières en art, elles sont moins des barrières de races que des barrières de classes. Je ne sais pas s'il y a un art français et un art allemand ; mais il y a un art des riches, et un art de ceux qui ne le sont pas. [...]» Olivier disait vrai. Plus Christophe apprenait à connaître les Français, plus il était frappé des ressemblances entre les braves gens de France et ceux d'Allemagne. » (JC-II : 450)

⁷³ Voir Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain : 1750 – 1830*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

Rolland : « “Dieu” n’est pas, dans ma bouche, une image littéraire. Quand on parle de Beethoven, il faut parler de Dieu : Dieu lui est la première, la plus réelle des réalités⁷⁴. » Esteban Buch pousse cependant cette interprétation d’un cran, en attribuant au romancier la responsabilité de la mise en circulation d’une imagerie christique, en accentuant la portée non seulement universelle, mais résolument mystique du message véhiculé par sa musique : « le message de Beethoven ne s’exprime pas sur un terrain politique, mais bien dans une dimension éthique dépeinte par des métaphores religieuses, où l’imagerie christique n’exclut pas la célébration vitaliste de “l’orgie sacrée” et même de la “fureur démoniaque.”⁷⁵ » Quoi qu’il en soit, l’onomastique et le registre hagiographique, puis christique, qui affleurent à la lecture du roman-somme, pointent ainsi, par l’importance qu’ils accordent au message de fraternité et au fantasme universaliste, vers la figure beethovénienne.

À l’ombre de Beethoven : mythe et modernité du compositeur

C’est donc en Beethoven que Christophe trouve un père spirituel et Rolland une matrice narrative pour penser son personnage de compositeur. Certes, l’auteur-musicologue a souhaité nuancer, dans la préface tardive qu’il intègre à la réédition de *Jean-Christophe*⁷⁶, la conformité entre Beethoven et son personnage, admettant d’abord la filiation héroïque qui inscrit Christophe dans la foulée et dans l’héritage beethovéniens, avant de timidement l’évacuer au profit d’un « type beethovénien, mais autonome et jeté dans un monde différent » (JC-I : 12) ; mais cette fine distinction ne saurait entièrement occulter la similitude des trajectoires, particulièrement forte dans les épisodes inauguraux qui retracent l’enfance rhénane du compositeur fictif. Les réserves rollandiennes, au demeurant, ne résistent pas à l’épreuve généalogique du projet romanesque, étroitement lié à l’écriture de son ouvrage biographique sur le compositeur, *Vie de Beethoven*, qu’il fait paraître en 1903. Qui plus est, l’ouvrage dresse un portrait qui relève davantage du psychologique, voire du narratif, de l’homme Beethoven qu’il ne procède à l’analyse musicologique de son œuvre. La concomitance des deux projets d’écriture présuppose naturellement une inter-influence entre les écritures, voire une perméabilité poétique par laquelle la biographie confine à la fiction, et la composition romanesque s’effectue à l’horizon d’une mythique beethovénienne. La correspondance de Rolland permet en outre d’inscrire les textes au sein d’un même creuset généalogique,

⁷⁴ Romain Rolland, « Beethoven, pour le centenaire de sa mort », cité in Marie Gaboriaud, *Une vie de gloire et de souffrance. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2017, p. 248.

⁷⁵ Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven, une histoire politique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1999, p. 196.

⁷⁶ Voir chapitre précédent (*supra*, p. 204-211.)

comme le signale une lettre à l'adresse de son amie Malwida von Meysenbug datée de 1902 : « Mon héros est un grand musicien allemand que les circonstances forcent à partir [...] vivre en-dehors de l'Allemagne, à Paris, en Suisse, etc. [...] Pour tout dire, le héros est Beethoven dans le monde d'aujourd'hui⁷⁷. »

À l'évidence, la tonalité de la *Vie de Beethoven* de 1903 évoque beaucoup plus le genre narratif que la biographie objective, et témoigne, selon Marie Gaboriaud, d'une prédilection pour les « personnages » (Beethoven lui-même, et les différents acteurs l'entourant) conçus comme « l'incarnation d'une idée, et c'est la valeur générale de l'exemple qui semble prévaloir⁷⁸. » Tout se passe donc comme si ce petit opuscule infusait déjà au héros de la fresque en chantier la force morale, l'exigence de sincérité et l'indépendance d'esprit pourtant désirable d'universel qu'il cueille chez Beethoven. Aussi trouve-t-on dans la *Vie de Beethoven* un premier réseau sémantique tissé autour de motifs clés, qui structurent également la figure de Jean-Christophe, « ici le Rhin, ailleurs le lion, le Christ, l'orage⁷⁹ », éléments qui ne sont certes pas spécifiques au Beethoven rollandien, mais qui cristallisent l'imagerie filée dans les représentations qu'en donne la production biographique du XIX^e siècle. Ainsi, la récupération, dans *Jean-Christophe*, de la rhétorique développée dans le *Beethoven* de 1903 consolide la parenté identitaire entre les deux compositeurs, qui fait aussitôt saillie pour les lecteurs de l'époque, familiers des grands *topoi* beethovéniens qui circulent alors dans la presse et dans la production éditoriale consacrée au compositeur⁸⁰.

La mobilisation de cette imagerie grandement connotée se voit de surcroît renouvelée sous la plume rollandienne, qui joint à la conception romantique du héros tragique, à même d'éveiller chez les auditeurs le sentiment de l'infini, une dimension morale et des préoccupations humanistes. Se réclamer du génie beethovénien au seuil du XX^e siècle, c'est faire foi, pour l'écrivain-musicologue, de la propriété viatique qu'il attribue à cette musique et, plus largement, à ce modèle de singularité et d'action représenté par le compositeur allemand ; c'est également forer une avenue esthétique modelée sur le grand œuvre beethovénien, porteur de l'idéal d'engagement social et de la posture de l'homme d'action préconisés par Rolland, et enclin à sortir de sa torpeur une époque traversée par le « cosmopolitisme dégénéré » (JC-II : 160), la décadence morale, le dandysme oisif et les prétentions de littérateurs. La lecture du *Beethoven*

⁷⁷ Lettre du 13 septembre 1902 à Malwida von Meysenbug, cité in Alain Corbellari, *Les mots sous les notes*, op. cit., p. 272.

⁷⁸ Marie Gaboriaud, *Une vie de gloire et de souffrance*, op. cit., p. 149.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁰ Par exemple, l'imagerie pastorale de la *Symphonie n°6*, mais également les biographèmes du compositeur (son enfance misérable, sa surdité, sa persévérance malgré les difficultés, etc.)

de 1903 permet à nouveau de croiser les deux ouvrages : « [a]vec Romain Rolland, Beethoven devient précisément un “héros” d’un nouveau genre, vertueux et souffrant, christique, en un mot, qui s’impose comme modèle et comme consolation à une génération meurtrie par le matérialisme. Il devient le symbole vitaliste d’une humanité saine, combative et virile⁸¹. » De même Christophe au cœur de l’élite mondaine parisienne :

Il était horripilé d’ailleurs par la prétentieuse bêtise de ses admirateurs, qui trouvaient dans ce qu’il faisait des intentions saugrenues, renaniennes, nietzschéennes, Rose-Croix, hermaphrodites. Il les mit à la porte. Il n’était pas fait pour un rôle passif. Tout chez lui avait l’action pour but. [...] À la différence de ces artistes français qu’il étudiait, ingénieux inventeurs de formes nouvelles, qui s’épuisent à inventer sans cesse et laissent leurs inventions en chemin, il cherchait beaucoup moins à innover dans la langue musicale qu’à parler avec plus d’énergie ; il n’avait point le souci d’être rare, mais celui d’être fort. Cette énergie passionnée s’opposait au génie français, lui faisait l’effet d’ouvriers de luxe. (JC-II : 215-216)

Les valeurs et les poncifs beethovéniens, qui informent tantôt obliquement, tantôt explicitement, l’être-au-monde et l’œuvre musicale de Christophe, trouvent cependant leur ancrage principal dans le récit de l’enfance du compositeur fictif. Les premiers volumes de la fresque, particulièrement *L’aube* et *Le matin*, exploitent un certain nombre de mythes qui subsument la figure de l’artiste appelé à lutter contre l’adversité et qui reviennent systématiquement dans les récits consacrés au maître de Bonn. À l’aune de la scénographie beethovénienne, dans laquelle le petit Ludwig incarne souvent un emblème de persévérance dans l’ombre de Mozart, l’enfant prodige aimé des dieux, la formation musicale du jeune Christophe et la basse extraction dont il provient participent à l’inscription du personnage dans une double tradition, celle des récits de Beethoven et celle du *Bildungsroman*. De plus, des effets de symétrie significatifs abondent dans les premiers chapitres, à commencer par la situation du ménage Krafft : le père de Jean-Christophe, Melchior, lui-même musicien de génie mais dont l’alcoolisme le limite à la fonction de violoniste d’orchestre – « Nietzsche dit que Bacchus est le dieu de la musique ; l’instinct de Melchior était du même avis » (JC-I : 44) –, cherche à transformer son fils en petit musicien prodige d’abord par le partage de son savoir, ensuite par la violence et les hurlements despotiques. Quant à Louisa, sa mère, elle partage avec celle de Beethoven l’occupation de domestique et la grandeur morale d’« une âme qui voulait aimer, qui ne voulait qu’aimer. » (JC-II : 61) Il s’agit là sans contredit d’une transposition consciente du récit misérabiliste de la formation musicale de Beethoven, sous la férule d’un père ivrogne aspirant à faire de son fils un second Mozart – « Mozart *redivivus* » (JC-I : 112) –, que reconduisent les variations biographiques du compositeur qui circulent tout au long du XIX^e siècle, et qui alimentent la

⁸¹ *Ibid.*, p. 150.

dualité constitutive du mythe entre gloire et souffrance, entre consécration et marginalité. L'éveil musical du jeune Christophe, par le biais de l'acte contemplatif de la nature, et l'ouverture à un sentiment de plénitude avec le grand Tout lors de ses rencontres épisodiques avec l'oncle Gottfried, entrent en résonance avec certains lieux communs associés à la *Symphonie pastorale*, avec les enjeux relatifs à l'imitation musicale qui lui sont corollaires, et la notion de « musique-paysage⁸² » que cristallise cette œuvre dans l'imaginaire musical. Aiguillée par la spiritualité de l'oncle, l'écoute de l'apprenti-compositeur se sensibilise aux « instruments innombrables de la symphonie de la nuit » (JC-I : 100) alors que la campagne nocturne se donne à entendre comme une véritable œuvre de musique : « Les grenouilles causaient, et l'on entendait dans les prés la flûte mélodieuse des crapauds. Le tremolo aigu des grillons semblait répondre au tremblement des étoiles. Le vent froissait doucement les branches des aulnes. Des collines au-dessus du fleuve, descendait le chant fragile d'un rossignol. » (JC-I : 99) On retrouvera cette même sensibilité pastorale lors du séjour suisse de Jean-Christophe dans *Le buisson ardent*, où le retour de l'inspiration créatrice est dépeint, par un effet de simultanéité, par le retour des temps doux après l'orage, stratégie poétique redevable tant à la rhétorique beethovénienne de la *Pastorale* qu'aux instincts panthéistes que l'auteur doit à Spinoza.

Au-delà des années d'apprentissage de Christophe, qui empruntent à Beethoven quelques jalons dont la résonance est particulièrement féconde pour l'imaginaire de la Troisième République, l'esthétique assumée par le compositeur fictif et le discours idéologique qu'il partage avec son auteur déterminent une dramaturgie beethovénienne, déployée à l'échelle des dix volumes de l'œuvre, dans laquelle le motif très connoté du destin réapparaît également périodiquement : « [d]ès lors, sa vie fut une lutte de tous les instants contre la férocité d'un Destin » (JC-I : 135). En écho se dégagent aussi les fameux impératifs inscrits sur la partition du seizième quatuor à cordes, « *Muß es sein ? Es muß sein* », qui viennent clore le tome conclusif de la période allemande de *Jean-Christophe* sous le signe beethovénien :

Christophe essuya ses larmes, se leva, et se dit :

« Il le faut. »

Il regarda le ciel, du côté où devait se trouver Paris. Le ciel, sombre partout, était plus sombre là. C'était comme un gouffre d'ombre. Christophe eut le cœur serré ; mais il se répéta :

« Il le faut. » (JC-II : 91)

⁸² Emmanuel Reibel définit par « musique-paysage » celle qui sollicite un certain type d'écoute, qu'il qualifie de romantique : « *On peut donc appeler "écoute romantique" le mode de perception qui assimile la musique au paysage romantique, c'est-à-dire celui qui l'assimile à un tableau sonore, lui associe quelque récit héroïque ou pastoral, lui confère enfin une valeur à la mesure de l'énergie qu'elle dégage, c'est-à-dire à la mesure de l'effet qu'elle exerce sur l'imagination.* » (Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique » ? De Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2013, p. 78.)

Or le programme beethovénien, s'il informe la trame narrative et éclaire une intertextualité diffuse, ne se borne pas à fabriquer une réincarnation de Beethoven, un « *Beethoven redivivus* » de la Belle Époque ; il intègre également l'espace de la fiction sous la forme d'une référence déterminante dans l'univers esthétique du jeune compositeur. Dans un passage liminaire de la fresque romanesque, après le premier concert public du tout jeune Christophe, le souvenir de l'ouverture du *Coriolan* de Beethoven, jouée en préambule à sa propre partie, le tire d'un sommeil agité et nerveux, et provoque, selon Marie Gaboriaud, une première « crise existentielle », dans laquelle la figure de Beethoven occupe une place centrale pour le jeune compositeur :

Dans la nuit, il s'éveilla. L'ouverture de Beethoven entendue au concert grondait à son oreille. Elle remplissait la chambre de son souffle haletant. [...] Il reconnaissait ces hurlements de colère, ces aboiements enragés, il entendait les battements de ce cœur forcené qui saute dans sa poitrine, ce sang tumultueux, il sentait sur sa face ces coups de vent frénétiques, qui cinglent et qui broient, et qui s'arrêtent soudain brisés par une volonté d'Hercule. Cette âme gigantesque entrainait en lui, distendait ses membres et son âme, et leur donnait des proportions colossales. [...] Ah ! que c'est bon d'être fort ! Que c'est bon souffrir quand on est fort ! (JC-I : 114-115)

Le registre épique du passage, qu'accentuent non seulement « le *topos* du rêve prémonitoire, l'isotopie de la bataille, les métaphores animales et l'allusion à Hercule⁸³ », mais aussi l'abondance de superlatifs, de figures hyperboliques et de procédés syntaxiques (points d'exclamation, interjections) qui exacerbent la tonalité emphatique, rend ainsi sensible l'alchimie qui s'opère alors entre la figure de Beethoven, le statut de héros et le jeune Christophe. Pour autant que ce passage est symptomatique d'un « glissement d'une fonction de Beethoven à l'autre[,] de modèle musical extérieur, [par lequel] il devient une ombre se réincarnant, par le biais de la musique et du rêve, dans la figure de Jean-Christophe⁸⁴ », la transmission de l'héroïsme, insufflé par la musique de Beethoven, nous apparaît hautement significative, tant pour l'économie narrative que pour la valeur communicationnelle attribuée à la musique. En outre, elle traduit une construction particulière du personnage, calquée sur l'archétype du héros épique, qui s'organise à l'intérieur d'un créneau idéologique et symbolique circonscrit avec précision, subordonné au service du bien. On reviendra plus longuement sur les implications d'une telle conception ; pour l'heure, il convient de prendre acte de l'importance intra-diégétique de Beethoven, « la force la plus héroïque de l'art moderne⁸⁵ », et, partant, de la portée symbolique qu'implique la référence héroïque au compositeur, envisagé sous l'angle de la grande épopée humaniste qu'il porte à bout de bras. La musique de Beethoven

⁸³ Marie Gaboriaud, *Une vie de gloire et de souffrance*, op. cit., p. 362.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Paris, Hachette, coll. « Vie des hommes illustres », 1945, p. 91.

qui jaillit des rêveries enfantines de Christophe inscrit ce dernier au sein d'une destinée héroïque et module sa trajectoire à l'aune de la grandeur de l'œuvre et de l'âme du maître de Bonn.

Un réseau de comparaisons se tisse entre les deux figures et irrigue les dix volumes. Le succès éphémère que connaît Christophe lorsqu'il intègre le circuit mondain parisien évoque celui de son père spirituel, mis en lumière par des analogies éparses : « Si Beethoven était venu à Paris, en ce moment, il eût été le lion du jour » (JC-II : 179). Sa musique agit pour le protagoniste comme un modèle, lui procure du réconfort à titre de « grande âme bienfaisante, où l'on puisait la consolation, la force et l'espérance » (JC-II : 436), et s'impose au fil du texte comme un véritable « idéal du moi » créateur, comme le laisse sous-entendre ce passage :

De tout son mobilier, l'objet le plus précieux pour lui était, avec sa vieille malle, un de ces moulages, si vulgarisés depuis, du masque de Beethoven. Il l'avait empaqueté avec autant de soin que s'il s'était agi d'une œuvre d'art du plus haut prix. Il ne s'en séparait pas. C'était son île, au milieu de Paris. Ce lui était aussi un baromètre moral. Le masque lui marquait plus clairement que sa propre conscience, la température de son âme, ses plus secrètes pensées : tantôt le ciel chargé de nuées, tantôt le coup de vent des passions, tantôt le calme puissant. (JC-II : 237)

Nul besoin d'épiloguer sur la signification métaphorique du masque, qui renvoie à la notion de *persona*, ce masque de théâtre endossé par les comédiens de l'Antiquité afin de lever l'ambiguïté sur le rôle et la charge expressive qui leur étaient attribués, et que la critique moderne a réinvesti d'une signification énonciative, désignant la posture publique ou le « masque d'autorité » à travers lequel un individu s'exprime. La valeur accordée par Christophe au masque de Beethoven, par-delà l'empreinte d'un phénomène réel de marchandisation de babioles et de produits dérivés à l'effigie du compositeur, témoigne d'un processus de projection symbolique, par lequel les traits distinctifs du maître de Bonn se superposent à ceux de Christophe de manière à ce que leurs expériences convergent en une même finalité de souffrances, d'humanisme et d'excellence, tant esthétique que morale. Le masque devient l'étalon à l'aune duquel Christophe se mesure, s'individualise et performe son identité de créateur ; il dessine les contours d'un « moi » idéal tout en redoublant les caractéristiques physiques, la force herculéenne et les vertus spirituelles du compositeur fictif. À l'horizon d'une constellation sémantique à caractère vitaliste, où l'impulsion créatrice se présente sous le double signe du fleuve et de l'arbre⁸⁶, la figure du compositeur qu'incarne Christophe prolonge l'excellence de l'artiste beethovénien, qui apparaît ainsi, sous la plume

⁸⁶ Imagerie qui encadre, selon Timothée Picard, la compréhension du génie beethovénien tel que le construisent l'imaginaire et les discours rollandiens (Timothée Picard, « Quand l'Europe entre dans l'ère ambiguë de la modernité : le Beethoven des écrivains », in Colin Lemoine et Marie-Pauline Martin [dir.], *Ludwig van, le mythe Beethoven, op. cit.*, p. 151.)

de Rolland, comme un modèle, voire une fiction à investir pour penser le statut du créateur, mais également celui de l'homme à l'aube du XX^e siècle : « Il est clair que je n'ai jamais prétendu écrire un roman [...]. C'est un homme que j'ai créé. » (JC-III : 490)

Si la figure de Beethoven règne assurément sur l'imaginaire rollandien, l'assimilation de celui-ci à Jean-Christophe excède la simple préférence esthétique, elle témoigne d'un état de l'historiographie musicale faisant du maître de Bonn l'instigateur de la modernité musicale. La résurgence de l'intérêt littéraire pour ce compositeur, qui succède alors à Wagner dans le panthéon des préférences musicales des écrivains, nous apparaît symptomatique d'un basculement des rapports entre le verbal et le musical, ce dernier triomphant des impératifs du premier dans l'imaginaire esthétique de l'époque. Écrire sous le signe de Beethoven au tournant du XX^e siècle suppose forcément une réflexion sur les points de rencontre et d'achoppement entre la musique et la littérature, et la mise au point d'un modèle – ou d'un contre-modèle – où penser l'écriture dans ses écarts par rapport à la musique. Avec Beethoven, soutiennent les critiques, la musique entre dans l'âge de son autonomie, sociale comme sémantique : à l'émancipation de la tutelle du prince Lichnowsky fait écho le triomphe de la musique instrumentale qui, s'affranchissant des contraintes verbales, porte la symphonie, puis le quatuor à cordes, au sommet de la hiérarchie des arts. Pour Frédéric Sounac, la prégnance beethovénienne dans l'imaginaire musical de la littérature s'explique doublement, d'une part parce qu'il représente « incontestablement [la] ligne de partage d'un “avant” et d'un “après”⁸⁷ » dans l'histoire de la musique, et de l'autre, parce qu'il assiste, en tant que contemporain mais également comme acteur de premier plan, à l'avènement d'« une nouvelle autorité symbolique du musical, laquelle constitue une “révolution” culturelle dont il est d'autant plus difficile de prendre la mesure qu'elle agit même, sans doute, sur ceux qui ne la constatent pas⁸⁸ ». Le chercheur voit en Beethoven le héraut de l'art moderne, particulièrement en raison des derniers quatuors qui accompliraient le fantasme de l'œuvre comme *organon* autotélique et autoréflexif, et instaurent ainsi un nouveau régime d'écoute, d'écriture et de conception du musical – et, par extension, un être-au-monde différentiel de l'artiste-musicien par rapport aux anciennes structures.

Beethoven serait de surcroît intimement lié à l'avènement du paradigme de la musique absolue, tel que nous l'avons retracé dans nos Prolégomènes, par le perfectionnement qu'il impose au modèle symphonique, puis, par un effet de télescopage historique, à l'essor de cette pensée du musical en France dans la foulée des premières traductions françaises de Schopenhauer et de la réédition des derniers

⁸⁷ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, op. cit., p. 18.

⁸⁸ *Ibid.*

quatuors à cordes. Son œuvre semble marquer les jalons d'un glissement qui s'opère peu à peu au XIX^e siècle entre une épistémologie régie par la discursivité, qu'illustre la dialectique entre musique instrumentale et partie verbale de la *Neuvième symphonie*, dont le jaillissement grandiloquent du poème de Schiller *in extremis* sanctionne la déficience du musical à signifier par lui-même⁸⁹, et l'idéal paradigmatique de la musique absolue, exemplifié par les derniers quatuors ou encore l'ultime sonate pour piano (opus III). En plus de signer l'avènement de la modernité musicale, l'abondante mythographie qui se compose autour de Beethoven cristallise l'image d'un créateur prométhéen, accablé d'une surdité aussi tragique que salutaire, grâce à laquelle il assure un intermédiaire entre l'infini et le monde terrestre. En parallèle, il en vient à incarner les valeurs universelles de paix et de fraternité dans l'imaginaire populaire. Ces deux facettes d'une même figure – instigateur de la musique absolue, héros d'une grande épopée humaniste – permettent de considérer d'un même élan l'ampleur de sa production, le gonflement stylistique qu'il insuffle au langage musical, la dramaturgie des rapports tantôt conflictuels, tantôt complémentaires, entre verbal et instrumental, et la grandeur morale de l'individu qui communique et se communique à travers son œuvre.

Aussi *Jean-Christophe* modélise-t-il les traces protéiformes de la figure beethovénienne dans l'imaginaire, qu'elle soit explicitement mobilisée dans l'univers diégétique ou qu'elle innerve, comme un sous-texte, les configurations narratives et poétiques. Ces traces dessinent également un axe de signification qui excède l'imaginaire particulier de Rolland pour entrer en résonance avec une vaste mosaïque discursive, au sein de laquelle le mythe Beethoven permet de condenser une série d'enjeux littéraires, moraux, géopolitiques et esthétiques. Le phénomène d'héroïsation du compositeur, auquel Rolland n'est nullement indifférent, et pour lequel il est encore moins innocent, vient exacerber l'icône du révolutionnaire qui découpe de nouvelles lignes de partage entre deux régimes du sensible. Aux yeux de l'écrivain-musicologue cependant, il s'agit moins d'une rupture franche que d'un geste de transition ou, plus exactement, d'une volonté de conciliation entre la tradition et l'innovation. À la lumière de l'interprétation rollandienne de l'œuvre (et de la figure) beethovénienne, le compositeur brille moins par les révolutions syntaxiques, harmoniques et dynamiques qu'il fait subir au discours musical que par la prodigieuse synthèse qu'il opère entre le respect du style classique, dont il pousse à leur paroxysme les modalités d'écriture, et l'expansion, sur les plans formel, stylistique et orchestral, du langage musical. Médiateur entre deux paradigmes esthétiques, Beethoven parachève également l'équilibre entre la

⁸⁹ Voir *ibid.*, p. 225-226.

sincérité du cœur et la complexité technique, entre lesquelles il instaure un rapport de prolongement et de réciprocité : la virtuosité et la technicité beethovéniennes, pour Rolland, ne sont jamais complaisantes ou ostentatoires, elles ne se déploient jamais par pédanterie ni par excès d'exubérance ; *a contrario*, elles se portent au service de l'expression la plus pure et médiatisent « l'océan de l'âme » (JC-II : 234). Citant le dramaturge autrichien Franz Grillparzer, Rolland soutient qu'il va « “jusqu'au point redoutable où l'art se fond avec les éléments sauvages et capricieux.”⁹⁰ » De nouveau, Beethoven se voit investi d'une vocation fédératrice, il porte les vicissitudes de l'intériorité jusqu'à l'expression naturelle et universelle sous forme de symphonies et de sonates, susceptibles d'atteindre le plus grand nombre et de transcender les barrières linguistiques comme les frontières géographiques. À l'instar des va-et-vient européens exécutés par Jean-Christophe de part et d'autre du Rhin, l'œuvre du maître de Bonn érige des ponts entre les nations et en appelle à la fraternité entre les hommes de tous les peuples, réunis dans un même cheminement vers la joie et la paix universelles. C'est parce qu'il incarne au mieux la figure du porte-Christ que Beethoven nourrit, de biais et de l'intérieur, le projet romanesque de Romain Rolland, et qu'il incorpore la trame narrative de Jean-Christophe.

On nous pardonnera d'avoir longuement insisté sur les fils qui nouent la trajectoire du compositeur fictionnel au mythe beethovénien ; c'est qu'il nous apparaissait éclairant de mettre en évidence l'apport de la réflexion musicologique de Rolland et de la mise en récit de l'histoire musicale qu'il opérait *via* les codes de la fiction sur sa poétique romanesque. À la lumière de sa « lecture » de Beethoven, centrée autour de la fonction médiatrice de sa musique, la figure de Christophe et le dispositif romanesque hétéro-sémiotique qui en fournit le socle confirment l'idéal de communication et de partage qui anime Rolland, devenant à son tour porteur d'un « message » musical pour le genre romanesque. Ce Beethoven de papier, façonné par un transfuge de la musicologie, constitue une plaque tournante dans la formulation d'un fantasme de transversalité entre discours musical et langue littéraire à l'orée du XX^e siècle. En dépit du manque de profondeur qu'on a pu lui reprocher, *Jean-Christophe* n'aménage pas moins une brèche dans l'imaginaire littéraire qu'investira, en partie par la négative, Marcel Proust. À l'ombre du roman de compositeur s'échafaude le roman de la quête de l'écriture, qui se construit non pas contre la composition musicale, mais par la somme des réceptions individuelles de l'œuvre d'un compositeur.

À l'évidence, l'approche narrative adoptée par Proust sur le compositeur, qu'elle soit historique ou fictive, s'oppose à celle privilégiée par Rolland. Alors que le Beethoven rollandien alimente le

⁹⁰ Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, *op. cit.*, p. 92.

programme romanesque par l'héroïsme, l'humanisme et l'incorrupible singularité de son caractère, le maître de Bonn intègre l'œuvre de Proust par le truchement de son œuvre, plus particulièrement par les derniers quatuors. Marqueurs de distinction sociale, comme le fait comprendre l'attitude faussement recueillie de Mme Verdurin qui « s'accrochait à l'aisselle de la princesse [Sherbatoff] [...] et cachait pendant quelques instants sa tête comme un enfant qui joue à cache-cache [...] en écoutant les quatuors de Beethoven à la fois pour montrer qu'elle les considérait comme une prière et pour ne pas laisser voir qu'elle dormait » (R-IV : 345-346), les mythiques quatuors intègrent l'imaginaire mélomane au tournant du XX^e siècle en raison de la complexité et la densité de leur écriture, mais également parce qu'ils incarnent le modèle paradigmatique de la musique instrumentale et, selon Nietzsche, en cristallisent l'essence⁹¹. Sourd au mythe prométhéen de l'homme-Beethoven, Proust lui préfère de loin le compositeur dernière façon, à entendre autant sur le plan de la posture du renoncement que sur celui de l'esthétique musicale, dont il reprend certains éléments pour les intégrer à la partition imaginaire du *Septuor* de Vinteuil. On sait par ailleurs que lui-même apprivoisait son retrait forcé du monde et sa santé déclinante par une identification au dernier Beethoven, composant des œuvres qu'il ne pouvait pas entendre comme Proust recréait des situations auxquelles il n'avait plus accès. On peut lire dans une lettre à Mme Straus :

Vous êtes-vous abonnée au théâtrophone ? Ils ont maintenant les Concerts Touche et je peux dans mon lit être visité par le ruisseau et les oiseaux de la Symphonie pastorale dont le pauvre Beethoven ne jouissait pas plus directement que moi puisqu'il était complètement sourd. [...] À la distance du génie à l'absence de talent, ce sont aussi des symphonies pastorales que je fais à ma manière en peignant ce que je ne peux plus voir⁹² !

À l'instar de Beethoven, la détérioration du corps et l'effacement graduel du soi permettent le passage à l'œuvre, seule instance qui puisse véritablement révéler quelque chose de la vie intérieure de son créateur. C'est pourquoi l'intériorité du compositeur Vinteuil ne fait l'objet d'aucune description, à l'exception de la projection qu'opère le narrateur lorsqu'il écoute le *Septuor* et reconstitue, par le biais de ses propres expériences, ce qu'ont pu être les souffrances affectives et les joies créatrices du vieux professeur de Combray. De ce dernier, en effet, on ne connaît que l'embarras social et la modestie à outrance, données qui incitent Swann à discréditer d'emblée l'éventuelle coïncidence entre l'auteur de « l'air national de [son] amour » (R-I : 215) pour Odette, et son voisin de province, timoré et possiblement « menacé d'aliénation mentale » (R-I : 211) :

⁹¹ Voir Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 1997, p. 22.

⁹² Lettre de la mi-mars 1913 à Mme Straus, cité in Marie Gaboriaud, *Une vie de gloire et de souffrance*, op. cit., p. 369.

« Je connais bien quelqu'un qui s'appelle Vinteuil », dit Swann, en pensant au professeur de piano des sœurs de ma grand-mère.

— C'est peut-être lui, s'écria Mme Verdurin.

— Oh ! non, répondit Swann en riant. Si vous l'aviez vu deux minutes, vous ne vous poseriez pas la question. [...] Mais ce pourrait être un parent, reprit Swann, cela serait assez triste, mais enfin un homme de génie peut être le cousin d'une vieille bête. Si cela était, j'avoue qu'il n'y a pas de supplice que je ne m'imposerais pour que la vieille bête me présentât à l'auteur de la sonate : d'abord le supplice de fréquenter la vieille bête, et qui doit être affreux. (R-I : 210-211)

Cet aveuglement participe plus largement de l'échec artistique de Swann qui, préparant la voie empruntée *a posteriori* par le narrateur, accumule les erreurs de discernement et s'engage dans une série de fausses pistes⁹³ : en cherchant à connaître l'identité « civile » du compositeur pour comprendre « ce qu'avait pu signifier pour lui la petite phrase » (R-I : 209), Swann explicite la contre-leçon, pour ainsi dire, de la *Recherche* et de l'éthique de la création qu'elle déplie. Seule l'œuvre elle-même, et non l'identité de l'artiste, est en mesure de livrer son véritable sens à l'esprit qui sache véritablement la déchiffrer. C'est l'idéologie que Proust reproche à Sainte-Beuve qui apparaît en filigrane dans le jugement de Swann à l'endroit de Vinteuil, et qui réapparaîtra périodiquement dans le parcours initiatique du narrateur comme l'instrument par lequel mesurer l'acuité esthétique des personnages. Un passage tiré d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* illustre, sous un éclairage ironique, cette conception dont le « cas Vinteuil » fournit la réfutation. D'abord fasciné par la supériorité spirituelle qu'il croit symptomatique des titres et des noms aristocratiques, et, partant, des auteurs de renom que les nobles ont pu, par le passé, rencontrer, le jeune homme s'enquiert auprès de Mme de Villeparisis afin qu'elle le renseigne sur Chateaubriand, Balzac et Hugo, commettant alors les mêmes fautes que Swann : en digne représentante d'un siècle révolu, celle-ci le décourage de s'intéresser à ces auteurs, « tous reçus chez ses parents et entrevus par elle-même », au profit d'hommes aux opinions plus modérées et au tempérament plus modeste, qui « peut-être, en effet, avaient eu [...] l'avantage sur un Balzac, un Hugo, un Vigny, dans un salon, une académie, un conseil des ministres » (R-II : 278). À rebours de la leçon de Mme de Villeparisis, qui estime pouvoir « en parler, car ils venaient chez [son] père, et, comme disait M. Sainte-Beuve qui avait bien de l'esprit, il faut croire sur eux ceux qui les ont vus de près et ont pu juger plus exactement de ce qu'ils valaient » (*ibid.*), le modèle de Vinteuil dessine les contours d'un idéal plus conforme à l'esthétique proustienne, et récuse dès lors les convictions erronées de Swann.

⁹³ On reviendra plus loin sur la signification de cette double trajectoire (voir chapitres 3 et 4).

L'homme Vinteuil reprend certains poncifs de l'imaginaire beethovénien, considérés néanmoins sous un éclairage sensiblement différent de celui de Rolland : la réclusion du compositeur, son intransigeance morale vécue chez Proust comme un excès de pruderie, sa laideur de « vieille bête » selon Swann, sa présumée « aliénation mentale » (R-I : 211) évoquant possiblement les critiques adressées au Beethoven des derniers quatuors dont on attribuait l'incompréhensibilité à une surdité aliénante – bref, autant de caractéristiques qui font de lui un individu marginal et socialement méprisé. S'ils renvoient aux récits biographiques du maître de Bonn, ces clichés ne valident pas moins la théorie proustienne d'une inadéquation entre l'homme social et la valeur de l'œuvre, dans la mesure où c'est la seconde qui fournit le socle du jugement esthétique. Du reste, on connaît peu l'individu Vinteuil, hormis quelques traits soulevés par le narrateur au seuil de la *Recherche*, lorsqu'il le croise lors des promenades familiales à Combray : on sait qu'il provient « [d]'une bonne famille, [qu']il a été le professeur de piano de ses sœurs de [la] grand-mère » (R-I : 111), qu'il est veuf et qu'il a une fille dont « la figure hommasse » jure avec « les précautions que son père prenait pour elle » (R-I : 112). Humble, timide et « [d]'une pudibonderie excessive » (R-I : 111), les scrupules de Vinteuil à adresser la parole à Swann, et même à le rencontrer par hasard, en raison de son « mauvais mariage » avec une demi-mondaine, sont inversement proportionnels à la tendresse démesurée qu'il porte à sa fille, dont les rumeurs (fondées) de sa relation homosexuelle avec une amie plus âgée contribuent à accélérer le vieillissement et la mort du vieux compositeur. Pour autant qu'une simple parole déplacée l'eût scandalisé en temps normal, « de ce que M. Vinteuil connaissait peut-être la conduite de sa fille, il ne s'ensuit pas que son culte pour elle en eût été diminué. » (R-I : 146) Au contraire, il restait « incapable de tout effort qui n'avait pas directement le bonheur de sa fille pour but » (*ibid.*), alors que cette dernière persiste à l'humilier même après sa mort, en laissant son amie cracher sur le portrait de son père. Si l'existence de Vinteuil s'est déroulée dans la souffrance, la solitude et l'humiliation, mythes constitutifs du récit beethovénien, il n'en demeure pas moins que celles-ci participent, par l'abnégation de l'homme, au triomphe de l'œuvre. L'intériorité du créateur n'est reconstruite qu'*a posteriori*, par le truchement d'une écoute attentive et sensible à la souffrance ; c'est pour cela que Vinteuil, en opposition à l'exhaustivité du parcours de Jean-Christophe et à la transparence de sa vie intérieure, n'a droit qu'à une seule réplique dans toute la *Recherche*, particulièrement intéressante en regard à la portée de son œuvre pour la suite du roman :

Quand on était venu lui annoncer mes parents, j'avais vu M. Vinteuil se hâter de mettre en évidence sur le piano un morceau de musique. Mais une fois mes parents entrés, il l'avait retiré et mis dans un coin. Sans doute avait-il craint de leur laisser supposer qu'il n'était heureux de les voir que pour leur jouer de ses compositions. Et chaque fois que ma mère était revenue à

la charge au cours de la visite, il avait répété plusieurs fois : « Mais je ne sais qui a mis cela sur le piano, ce n'est pas sa place » (R-I : 111-112).

Tout se passe comme si l'œuvre de Vinteuil devait forcément demeurer inconnue pour mieux parler en son nom une fois l'homme disparu, de manière à ce que la médiocrité du vieillard ne contamine en rien l'expérience transcendante procurée par l'écoute de sa musique. Autrement dit, l'inexistence sociale de Vinteuil est gage de la consécration de son œuvre, qui seule peut garder intactes la cosmogonie de Combray et, partant, l'entièreté du temps perdu, en les déroulant musicalement pour rendre sensible toute leur épaisseur, sans en diminuer la plénitude par la présence importune de l'individu artiste. Si le panthéon esthétique du jeune Marcel se dépouille lentement de ses idoles, amoindries par la possibilité de leur fréquentation et la teneur de leurs interactions, par « la vulgarité de [leur] langage, [...] la forme de [leur] nez en colimaçon, comme Bergotte » ou la nécessité d'en « excuser le passé, comme Elstir »⁹⁴, Vinteuil résiste à l'épreuve du réel, précisément parce que, disparaissant prématurément, il échappe à l'expérience nécessairement dépréciative qu'opère la réalité sur les êtres. Il reste, écrit Georges Piroué, « un mythe d'enfance intégralement transporté dans l'art musical⁹⁵. » De fait, la valeur symbolique de Vinteuil à l'échelle de la *Recherche*, attribuable à l'espace de réflexion qu'ouvre sa musique dans l'anticipation de l'œuvre à faire, implique une idéalisation, voire une forme de *canonisation* de la figure du compositeur, sous les auspices duquel le narrateur s'inscrit.

L'imaginaire collectif a hissé Beethoven au sommet de son panthéon moderne en lui conférant un statut de révolutionnaire et de pionnier, dans l'optique où le compositeur aurait été le premier à disloquer la relation de mécénat qui le subordonnait à une société de cour et à s'imposer dans le champ musical comme musicien indépendant, dont le succès reposerait uniquement sur l'excellence de ses compositions⁹⁶. En outre, le maître de Bonn aurait incarné mieux que quiconque la figure de la « grandeur dans l'exceptionnalité » en raison du handicap de surdité qui rehausse la singularité de sa trajectoire. Tout se passe donc comme si – et les trajectoires de compositeurs, tant chez Rolland que chez Proust, tendent à le prouver – la médiatisation (et la remédiation) des grandes figures dans l'histoire de la musique, dont

⁹⁴ Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Éditions Denoël, 1960, p. 88.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁶ Ce lieu commun a d'ores et déjà été démenti par Carl Czerny, l'un des rares élèves de Beethoven, qui aurait écrit : « On a constamment répété à l'étranger que Vienne ne respectait pas Beethoven et qu'il avait été étouffé. En réalité, dès sa jeunesse, il a reçu toutes sortes de soutiens de la part de la haute aristocratie et des marques d'attention et de respect qu'aucun jeune artiste n'a eues... » Dans un article sur la fabrique du génie beethovenien dont nous tirons la citation de Czerny, Tia De Nora démontre cette affirmation en se penchant sur la réorganisation des structures sociales viennoises au tournant du XIX^e siècle et sur les relations aristocratiques privilégiées dont le compositeur aurait en effet bénéficié. (Voir Tia De Nora, « Beethoven et l'invention du génie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 110 (décembre 1995), p. 36-45.)

Beethoven marque un jalon symbolique au regard de la voie que prolongeront plusieurs autres figures à sa suite, participe non seulement à la création d'une mythologie de l'artiste, mais offre également la possibilité d'une récupération en tant qu'effigie où projeter les questionnements, les chimères et les phobies d'une époque. À cet égard, il semble que le musicien, en raison du médium par lequel il s'exprime, s'y prête davantage que ses confrères plasticiens ou littéraires, plus fondamentalement impliqués dans la référentialité et la dénotation⁹⁷.

Le « sacre du compositeur » : création et singularité

C'est dans cette perspective que les configurations narratives proustienne et rollandienne viennent s'imbriquer et rendre manifeste, entre les lignes de fractures esthétiques et les antagonismes éthiques qui opposent les deux auteurs, un même *exemplum* de singularité par la composition musicale. La disparité des angles d'énonciation et le déséquilibre de la focalisation par rapport à l'activité créatrice ne sauraient occulter l'homologie des critères de l'excellence artistique mis en scène, chacun de leur manière mais en un effet de symétrie, certes improbable, mais hautement significatif, Jean-Christophe Krafft et Vinteuil. Il semble en effet que ces derniers reconduisent l'« idéal-type » de l'artiste – nous reprenons le terme de Nathalie Heinich – comme saint, tel qu'il prend part à la triple déclinaison que propose la sociologue à partir de la posture de singularité de l'artiste moderne : « le saint, grandi par ses sacrifices, le génie, par ses œuvres, et le héros, par ses actes⁹⁸. » À l'instar de Vincent Van Gogh, que Heinich intronise en parangon de la « sainteté » artistique, les deux compositeurs fictifs modulent la trajectoire accablante du peintre et sa reconnaissance tardive, voire posthume dans le cas de Vinteuil, et répondent également aux exigences d'exemplarité que son récit permet de mettre au jour. Heinich trace les jalons de cette trajectoire d'exception en ces termes :

valorisation de la singularité à travers l'originalité de la production artistique ; incompréhension des contemporains et retard de la reconnaissance qui permettra, après une ou deux générations, le basculement du stigmaté en génialité ; culpabilité collective construite sur les souffrances du méconnu, et sur le décalage toujours croissant entre le peu qui lui fut donné de son vivant et l'immensité de ce que lui offre la postérité, en regards portés sur les œuvres, en argent dépensé pour les acquérir, en déplacements dans les musées ou sur les lieux où il vécut ; [...] incommensurabilité des souffrances du singulier et de réparations offertes, toujours trop tard, par la communauté, engendrant une dette infinie, elle-même génératrice

⁹⁷ Nous n'affirmons néanmoins pas par là que l'inverse n'existe pas, qu'aucun artiste visuel ou écrivain n'ait fait l'objet d'une intronisation au statut de mythe : que l'on pense à Léonard de Vinci ou encore à Van Gogh et à Picasso (que Nathalie Heinich prend respectivement comme figures exemplaires du saint et du génie – voir Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*, p. 282-286), ou du côté de la littérature, à Rimbaud ou à Proust, dans une certaine mesure, certains exemples notoires font l'objet d'une récupération mythique.

⁹⁸ Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*, p. 281.

d'offrandes indéfiniment renouvelées, où se mêlent compassion envers la personne et admiration envers l'œuvre⁹⁹.

Cette énumération trace une cartographie fort représentative des principaux paliers dans l'ascension vers la reconnaissance, telle que les franchissent Jean-Christophe et Vinteuil. Elle nous permet également d'éclairer la dimension sacrificielle de leur parcours parallèle, dont la mise en regard amène à prendre davantage conscience du coefficient d'universalité que confère à l'œuvre la marginalité de l'homme. Si les compositions précoces de Christophe sont auréolées d'un succès éphémère à la cour du prince, les contingences familiales et sociales auxquelles il est confronté consomment rapidement sa reconnaissance artistique, que l'alcoolisme et la négligence de son père, conciliés à l'impétuosité de tempérament et l'intransigeance du jeune homme, contribuent à anéantir. Cette disposition belliqueuse, symptôme d'une intégrité morale supérieure, participe de ce même régime artistique de singularité, parce qu'elle atteste de « l'authenticité de la personne¹⁰⁰ » qui ne daigne consentir à renoncer à ses principes ou à minorer ses exigences dans le but de se conformer à la société : « Toute la soirée, il restait tendu et crispé. Il ne pouvait ni parler, ni se taire. Parler, non par plaisir ou par nécessité, mais par politesse, parce qu'il faut parler, lui semblait humiliant. Dire le fond de sa pensée, cela ne lui était pas permis. Dire des banalités, celui ne lui était pas possible. [...] S'il parlait, il croyait trop à ce qu'il disait : cela choquait tout le monde, et même lui. » (JC-II : 179-180) Ainsi Christophe, devenu critique musical en Allemagne, répugne à magnifier des compositeurs qu'il trouve médiocres et vilipende les goûts et l'attitude du public dont il s'attire les foudres en leur sommant d'avoir « le courage d'être vrais, [...] le courage d'être laids ! » : « Si vous aimez la mauvaise musique, dites-le carrément. Montrez-vous tels que vous êtes. [...] Compositeurs, virtuoses, chefs d'orchestre, chanteurs, et toi, cher public, vous saurez une bonne fois qui vous êtes... Soyez tout ce que vous voudrez ; mais par tous les diables ! soyez vrais ! » (JC-I : 409) Mais ainsi Christophe encore, immigré à Paris, s'indigne des querelles de chapelles qui scindent le milieu musical et l'exaspèrent par la grotesque similitude qu'il établit entre son pays d'origine et la société d'accueil décevante :

[a]u lieu de savoir gré à la bonne musique de leur offrir à tous tant de façons diverses d'en jouir, ils ne toléraient pas d'autre façon que la leur ; et un nouveau *Lutrin*, une guerre acharnée, divisait en ce moment les musiciens en deux armées : celle du contrepoint, et celle de l'harmonie. [...] Quand Christophe ouït parler, pour la première fois, de cette querelle entre les *Horizontalistes* et les *Verticalistes*, il pensa qu'ils étaient tous fous. Sommé de prendre parti entre l'armée de la *Succession* et l'armée de la *Superposition*, il leur répondit [...] : « La musique. Montrez-moi donc la vôtre. » (JC-II : 139-140)

⁹⁹ *Ibid.*, p. 282.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 283.

Seul parmi la horde de musiciens solitaires, vivant « [p]resque tous [...] à l'écart, isolés de fait et de volonté, enfermés dans un cercle étroit – par orgueil, par sauvagerie, par dégoût, par apathie » et qui, si « peu nombreux qu'ils fussent, [...] étaient divisés en petits groupes rivaux, qui ne pouvaient vivre ensemble » (JC-II : 151), Christophe se détache de cette fresque, dont la clameur et le « raffinement compliqué » (JC-II : 111) ne servent qu'à dissimuler la profonde vacuité et agissent ainsi de repoussoir. L'auteur, par ailleurs, n'a de cesse de souligner la transparence morale de son personnage, son absence complète de snobisme ou de complaisance à l'égard des cercles mondains et artistes dans lesquels il se trouve bien malgré lui invité, qualités qui le conduisent à « exprim[er] gaillardement [...] ses critiques peu mesurées sur les artistes français » et à « s'attir[er] ainsi beaucoup d'inimitiés. » (JC-II : 217) Cette insistance, accentuée par des procédés poétiques – ou par une insouciance stylistique – qui rehaussent le détachement de Christophe à l'égard de sa propre image et le rendent pour ainsi dire sourd aux convenances sociales les plus élémentaires¹⁰¹, a pour effet de consolider la singularité du compositeur, nécessairement en déphasage avec ses contemporains, tout en mettant en valeur l'expérience de l'étrangeté vécue par le protagoniste, qui contribue paradoxalement à son rayonnement et à sa distinction.

L'authenticité et l'intégrité morales, sous-entendues dans les réserves de Vinteuil vis-à-vis de Swann depuis son mariage, soulignées à gros traits le long de la trame narrative suivie par Christophe, apparaissent *a posteriori* comme les signes annonciateurs du génie artistique, que seule une reconnaissance tardive peut sanctionner comme tels. Commune aux deux compositeurs fictifs, la gloire à retardement tient lieu de gage d'excellence, dans la mesure où, comme le rappelle Heinich, l'opposition par la société à un art jugé « trop avancé pour ses contemporains », ainsi que la réalisation subséquente « quelques décennies plus tard [qu'il s'agit là d']un art unique, exceptionnel, qui glorifie la singularité de l'homme¹⁰² », témoignent de l'exemplarité de l'artiste en régime vocationnel. Ces circonstances de réception, croyons-nous, seraient de surcroît tributaires d'une sensibilité aiguë, qu'elle soit consciente ou non, du compositeur de génie – et, plus largement, du créateur – à l'opacité croissante du monde, aux lacunes qui criblent les discours à l'époque moderne et, de fait, aux configurations nouvelles exigées par l'inadéquation entre le langage, l'intériorité du sujet et le réel qui l'environne. Parce qu'elle implique

¹⁰¹ « À table, il dévora, de l'appétit d'un homme qui ne s'était pas repu depuis deux jours. Il s'était noué sa serviette autour du cou, et mangeait avec son couteau. Kohn-Hamilton était horriblement choqué par sa voracité et ses manières paysannes. Il ne fut pas moins blessé du peu d'attention que son convive prêtait à ses vantardises. [...] Christophe n'écoutait pas, il interrompait sans façons. Sa langue se déliait, il devenait familier. [...] Il l'exaspérait [Kohn] par son insistance à lui prendre la main par-dessus la table et à la presser avec effusion. Et il mit le comble à son irritation en voulant à la fin trinquer, à la mode allemande, et boire, avec des paroles sentimentales, à ceux qui étaient là-bas et au *Vater Rhein*. Kohn vit, avec épouvante, le moment où il allait chanter. » (JC-II : 114)

¹⁰² Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*, p. 282.

l'invention esthétique, la remise en cause des conventions et la dislocation de l'expectative, cette sensibilité, perçue par les contemporains comme une excentricité loufoque, voire comme une anomalie, choque aujourd'hui proportionnellement à la clairvoyance qu'on lui attribuera demain, aux avenues qu'elle défriche et aux œuvres qu'elle prépare. Pour autant que cette leçon de singularité multiplie ses épigones, qui s'arrogent la posture du voyant maudit rimbaldien, vangoghien ou beethovénien, le statut du compositeur paraît incarner le vecteur le plus symptomatique du récit de la vocation artistique moderne, en raison de la nature asémantique de son matériau d'expression, d'une part, plus à risque de dérouter le grand public et d'ébranler sa compréhension sans les garde-fous du langage ou de la référentialité, mais d'autant plus visionnaire, d'autre part, que la musique, épargnée par la crise de signification qui replie le discours sur lui-même et le relègue aux périphéries du réel, devient dans la foulée un modèle de réussite esthétique. Et qui d'autre que Beethoven dont se revendiquer pour attester l'exemplarité d'une œuvre et, plus fondamentalement, du récit de cette œuvre, tant sur le plan du parcours légendaire de l'homme, scandée par des gestes d'émancipation, politique et esthétique, et des épisodes de souffrances personnelles (la surdité, les déceptions amoureuses, puis familiales, la solitude), que sur celui de la production des derniers quatuors, et, surtout, de l'incompréhension de leur réception – on connaît la mythique réaction qu'on lui prête à propos du mauvais accueil de ses dernières œuvres : « Ça leur plaira bien un jour... »

Le désengagement vis-à-vis de la *doxa* contemporaine et l'abandon au bon jugement de la postérité participent également de la matrice beethovénienne reprise par Rolland dans la fabrication de son héros. Du moment que le petit compositeur prodige se mue en adolescent impulsif et moralement inflexible, puis en jeune homme sanguin dont l'opinion ne connaît aucune demi-mesure, son œuvre musicale peine à trouver un orchestre qui consente à la jouer, et encore plus à susciter l'admiration du public. Alors qu'il se brouille avec les cercles intellectuels dont il réprovoque l'absence de principes¹⁰³, « [un] directeur de concerts eut la curiosité de donner l'œuvre [*David*, drame musical écrit par Christophe] [...]. L'œuvre fut jouée – et sifflée. » (JC-II : 225) Christophe persévère pourtant dans les ornières de la composition : « [p]eu lui importait que les gens de Paris l'entendissent ou non. Il écrivait pour son plaisir, et non pour réussir. Le vrai artiste ne s'occupe pas de l'avenir de son œuvre. » (JC-II : 219) La résolution beethovénienne résonne, comme en sourdine, dans ce dernier passage, et donne raison à Christophe ; son œuvre, en effet, parviendra à s'imposer, comme il l'apprendra beaucoup plus tard dans l'épisode suisse

¹⁰³ « “Vous me dégoûtez. Vous me dégoûtez tous L'art ne compte pas pour vous. Ce sont des questions de femmes. [...] Vous ne pensez qu'à vos cochonneries. [...]” » (JC-II : 225)

du pénultième tome, *Le Buisson ardent* : « Vers la fin de l'été, un ami parisien qui passait en Suisse découvrit la retraite de Christophe. [...] Il était accompagné d'un peintre connu, [...] admirateur, lui aussi, de Christophe. Ils lui apprirent le succès considérable de ses œuvres : on les jouait partout, en Europe. » (JC-III : 325) Mais conformément à la mythique beethovénienne et sa dynamique évolutive, qui consiste en un renouvellement stylistique perpétuel après avoir poussé au perfectionnement d'autres techniques, le langage musical de Christophe s'est développé et considérablement complexifié, de sorte que les visiteurs n'y comprennent rien :

Sur la demande de son visiteur, il lui montra ce qu'il avait écrit récemment. L'autre n'y comprit rien. Il pensa que Christophe était devenu fou.

« Pas de mélodie, pas de mesure, pas de travail thématique ; une sorte de noyau liquide, de matière en fusion qui n'est pas refroidie, qui prend toutes les formes et qui n'en a aucune ; ça ne ressemble à rien : des lueurs dans un chaos. » (*Ibid.*)

La réaction à chaud que communique le voyageur à Christophe peut certes évoquer la fluidité debussyste, avec l'abandon de la syntaxe musicale et du développement thématique au profit d'une effusion sonore et d'une souplesse rythmique, symptomatique, soutient Jean-Jacques Nattiez au sujet de l'écoute proustienne¹⁰⁴, d'une perte de repères que provoque toute première rencontre avec une œuvre musicale nouvelle ; mais elle donne surtout du relief aux critiques qui ont fustigé les ultimes quatuors de Beethoven, dont on condamnait l'extravagance des partitions, caractérisées par un fractionnement thématique, l'expérimentation rythmique et l'amenuisement du matériau mélodico-harmonique, et où on percevait les effets de la surdité sur le discernement du compositeur. En effet, le visiteur qui traque Christophe jusque dans sa retraite du Jura attribue la nouveauté de son langage à une éventuelle aliénation mentale : « — Il est vidé, pensa-t-il » (JC-III : 325) ; et si l'œuvre du musicien parvient à s'imposer en Europe, ce sont les partitions de sa jeunesse que l'on exécute de part et d'autre du continent européen, et non les « compositions pour clavier et pour musique de chambre » plus récentes qui lui permettent « d'oser davantage. » (JC-III : 333) :

Mais il faut du temps au public pour s'habituer aux conquêtes qu'un grand artiste rapporte de ses plongées au fond de l'océan. Bien peu suivaient Christophe dans l'audace de ses dernières compositions. [...] Le sentiment d'incompréhension publique dans le succès, plus pénible encore que dans l'insuccès, car elle paraît sans remède, avait aggravé chez Christophe, depuis la mort de son unique ami, une tendance un peu morbide à s'isoler du monde. (JC-III : 334)

L'inévitable solitude du créateur, accentuée au fil du parcours difficile de Christophe, tant en regard de l'impossible appartenance nationale qu'à l'inconfort ressenti dans les milieux mondains et intellectuels,

¹⁰⁴ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 93-94 ; 129-130. Cette idée sera approfondie au chapitre suivant.

est désormais accomplie par le départ d'Olivier. Par un renversement aussi improbable que significatif, considérant l'idéal de communauté dont le binôme Christophe-Olivier, porté par l'ambiance de fraternité qui règne dans la maison qu'ils louent, constitue un microcosme utopique et alimente l'énergie créatrice par une collaboration des écritures, le génie créateur du dernier Christophe s'accomplit dans le repli de la solitude et en marge de la vaste rumeur du monde. Rolland insiste périodiquement sur le caractère inadapté de son personnage au monde social qui l'entoure, et sur la vertu d'exceptionnalité qu'engage une telle solitude : « les meilleurs travaillaient en silence, loin du bruit, comme Franck avait fait, comme faisaient les mieux doués des compositeurs d'à présent, tant d'artistes qui vivraient leur vie dans l'ombre, pour fournir plus tard [...] la gloire de les découvrir » (JC-II : 153).

La référence à César Franck déploie une autre passerelle entre Jean-Christophe et Vinteuil, lequel doit à l'énigmatique organiste quelques jalons biographiques fondamentaux, comme l'a démontré Cécile Leblanc dans son imposante étude mentionnée plus haut¹⁰⁵ et que laissait déjà sous-entendre, parmi d'autres et de manière ironique, dit-on, Proust dans une lettre à l'adresse de Jacques de Lacretelle :

Il n'y a pas de clefs pour les personnages de ce livre ; ou bien il y en a huit ou dix pour un seul [...]. Dans la mesure où la réalité m'a servi, mesure très faible à vrai dire, la petite phrase de cette Sonate, et je ne l'ai jamais dit à personne, est [...] dans la Soirée Saint-Euverte, la phrase charmante mais enfin médiocre d'une *Sonate pour violon et piano* de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas. [...] Dans cette même soirée un peu plus loin, je ne serais pas surpris qu'en parlant de la petite phrase j'eusse pensé à l'*Enchantement du Vendredi Saint*. Dans cette même soirée encore [...] quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se répondent j'ai pensé à la *Sonate* de Franck, surtout jouée par Enesco [...]. Les trémolos qui couvrent la petite phrase chez les Verdurin m'ont été suggéré par un *prélude* de *Lohengrin*, mais elle-même à ce moment-là par une chose de Schubert¹⁰⁶.

Mais il importe assez peu, du reste, de dégager les nombreux fils qui retracent, à travers l'abondante correspondance proustienne, les motifs musicaux préexistants dans la partition imaginaire de Vinteuil, ni d'ailleurs de découvrir derrière l'effacement du compositeur fictif les traits ou la posture d'une figure historique. Par-delà la cristallisation du mythe de la « victime des circonstances de la vie subie¹⁰⁷ », la figure franckiste, telle qu'elle circule dans les discours critiques de l'époque, nous intéresse dans la mesure où elle prolonge le mythe de la création en régime d'invisibilité. L'œuvre de Franck, l'écrivait Debussy, « sert la musique sans presque lui demander de gloire. Ce qu'il emprunte à la vie, il le restitue

¹⁰⁵ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, op. cit., p. 389-406.

¹⁰⁶ Dédicace à Jacques de Lacretelle [1918], in *Correspondances de Marcel Proust*, édition établie, présentée et annotée par Philippe Kolb, Paris, Plon, 1970, vol. xvii, p. 193-194.

¹⁰⁷ Célestin Deliège, « César Franck et le jugement du goût », cité in Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, op. cit., p. 404.

à l'art avec une modestie qui va jusqu'à l'anonymat. [...] Cet hommage répondait à l'idée de sacrifice qu'évoque la grandeur de l'homme dans la sainteté du jour¹⁰⁸. » De ce point de vue, la légende du compositeur « sacrifié » pour la gloire de ses disciples, auprès desquels le sobriquet du « père Franck » acquiert une résonance d'autant plus grande qu'elle double l'allusion bienveillante à son âge avancé d'un sentiment quasi filial, éclaire par un angle complémentaire la trajectoire artistique de Vinteuil, lui-même père bafoué de son vivant puis rédimé par une gloire posthume, grâce au repentir de sa principale tortionnaire, l'amie de sa fille. L'anonymat dans lequel évolua de son vivant César Franck, à l'instar de Vinteuil, et le malheur que l'imaginaire musical lui attribue consolident l'exemplarité du créateur et expliquent la grandeur de l'œuvre redécouverte par la postérité.

À la lumière de la sociologie musicale de la *Recherche*, néanmoins, Franck s'inscrit surtout dans le circuit des goûts musicaux, par lequel se mesure le coefficient de snobisme ou de sensibilité des personnages. Par exemple, Mme de Cambremer s'indigne lorsque le narrateur se permet « de réclamer du Franck, ce qui eut l'air de faire tellement souffrir Mme de Cambremer que je n'insistai pas. “Vous ne pouvez pas aimer cela !” » (R-IV : 344-345) Si Proust affirme rétrospectivement, dans une lettre à Madame de Madrazo, que Vinteuil est un « grand musicien genre Franck¹⁰⁹ », le compositeur faisant principalement office de socle à son éthique de créateur reste Beethoven, dont les aspérités de la trajectoire comme de la réception sont sans doute plus significatives pour l'imaginaire de l'époque. Or le Beethoven proustien, contrairement à celui de Rolland, propose moins une trame narrative qu'il ne sert de point d'appui esthétique, à l'aune duquel mesurer la génialité d'une œuvre. Donnant consistance au récit de l'excellence par le jugement de la postérité, Proust invoque le nom de Beethoven comme un sceau de génie. Celui-ci intègre ponctuellement le tissu énonciatif, tenant lieu de comparant par lequel appréhender l'œuvre fictive de Vinteuil et, partant, à partir duquel rêver la portée de la sienne propre :

Ce qui est cause qu'une œuvre de génie est difficilement admirée tout de suite, c'est que celui qui l'a écrite est extraordinaire, que peu de gens lui ressemblent. C'est son œuvre elle-même qui en fécondant les rares esprits capables de le comprendre, les fera croître et multiplier. Ce sont les quatuors de Beethoven (les quatuors XII, XIII, XIV et XV) qui ont mis cinquante ans à faire naître, à grossir le public des quatuors de Beethoven, réalisant ainsi comme tous les chefs-d'œuvre un progrès sinon dans la valeur des artistes, du moins dans la société des esprits, largement composée aujourd'hui de ce qui était introuvable quand le chef-d'œuvre parût [...] Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'œuvre. Il faut que l'œuvre [...] crée elle-même sa postérité. [...] Aussi faut-il que l'artiste – et c'est ce qu'avait fait Vinteuil – s'il veut que son œuvre puisse suivre sa route, la lance, là où il y a assez de profondeur, en plein et lointain avenir. (R-II : 102)

¹⁰⁸ Claude Debussy, « César Franck », in *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 150.

¹⁰⁹ Lettre à Madame de Madrazo, cité in Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, op. cit., p. 389.

Au-delà du singulier écho qui rappelle le dénouement de *Jean-Christophe*, on soulèvera le nœud de sens qui se configure autour de la figure beethovénienne et l'œuvre de Vinteuil, nœud de sens qui suggère en outre une possible équivalence dans leur capacité à créer elles-mêmes leur postérité ; mais ce nœud pose surtout les assises de l'œuvre à venir du narrateur, restée à dessein spéculative et, en ce sens, illisible¹¹⁰ ou, à tout le moins, lisible uniquement en conformité à l'idée romantique d'une œuvre d'art dont la finalité réside dans son processus poétique. De cette réflexion, qui s'immisce au cours de la scène où Odette, devenue Madame Swann, « initie » le narrateur à la *Sonate*, se dégage un effet de surimpression entre Vinteuil, le Beethoven des derniers quatuors, souffrant et définitivement sourd, et le « Je » comme écrivain à venir, parvenu au terme du récit de sa vocation et, malade et vieillissant, amorçant l'écriture dans un retrait définitif du monde. Ce croisement embraille une circulation du sens et postule une mise en équivalence, entre la fortune de l'œuvre des deux compositeurs et la sienne propre, et sous-entend une correspondance entre l'incompréhension des contemporains et le sceau d'excellence attribué par une postérité tardive. L'œuvre de Vinteuil, de la même manière que celle de Beethoven mais n'en incarnant nullement un succédané – c'est là, comme le rappelle Nathalie Heinich, tout « le paradoxe de la singularité : elle ne peut être prise comme modèle sans être, de fait, démentie¹¹¹ » –, s'impose comme icône de réussite esthétique *parce que*, nous dit Proust, son auteur est *extraordinaire* et ne ressemble à personne. De même, réflexivement, l'*ekphrasis* musicale proustienne apparaît comme l'espace privilégié de fantasme qu'investit le narrateur pour penser sa propre éthique de création, soulignant en amont le rapprochement entre l'incompréhension des contemporains de Beethoven face à ses ultimes partitions et la perplexité qu'inspireront les écrits du narrateur lorsque, chez Mme Verdurin devenue Princesse de Guermantes, il pourra enfin « montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. » (R-VII : 346)

Avant de sonder plus en détails le rapport métonymique qui travaille la musique de Vinteuil comme un microcosme de la structure de la *Recherche*, il convient de revenir sur l'imaginaire du compositeur qu'exemplifie le musicien proustien et qui alimente la conception du créateur en régime de singularité. Suivant le parcours de l'exemplarité relevé par Heinich, l'incompréhension à laquelle est confronté, de son vivant, l'artiste de génie serait contrecarrée ultérieurement par une mauvaise conscience collective, par laquelle la postérité tâcherait de compenser, par une admiration sans borne et par une (sur)visibilité tardive des œuvres d'un créateur sous-estimé à tort, le piètre traitement de ses

¹¹⁰ Il nous paraît intéressant de soulever que la musique dans *Jean-Christophe* n'est jamais décrite, et reste en ce sens « inaudible », tandis que chez Proust, il s'agit du roman à faire.

¹¹¹ Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, op. cit., p. 297.

contemporains. L'arc symbolique que dessine la figure de Vinteuil à l'horizon des dynamiques de la *Recherche* est, de ce point de vue, tout à fait conforme aux observations de la sociologue. En exhumant le « rougeoyant septuor » (R-V : 243), œuvre totale et totalisante s'il en est une, des « indéchiffrables notations » (R-V : 249) laissées par le défunt père de sa compagne, l'amie de Mlle Vinteuil rachète les souffrances de l'homme – et, ce faisant, ses propres remords – en libérant, par la retranscription de la partition, la grandeur de l'œuvre : « L'amie de Mlle Vinteuil était quelquefois traversée par l'importune pensée qu'elle avait peut-être précipité la mort de Vinteuil. Du moins, en passant des années à débrouiller le grimoire laissé par Vinteuil, en établissant la lecture certaine de ces hiéroglyphes inconnus, l'amie de Mlle Vinteuil eut la consolation d'assurer au musicien dont elle avait assombri les dernières années une gloire immédiate et compensatoire. » (R-V : 250) Dépeinte sous les traits d'un moine copiste, ou encore d'un patient exégète, l'amie de Mlle Vinteuil opère ainsi une médiation entre le musicien martyr et le compositeur sanctifié, et aménage une brèche par laquelle la musique donne accès à l'infini et, dès lors, au temps perdu. La tonalité employée par Proust, qui insiste sur la nature herméneutique de la transcription de cette musique repliée en « hiéroglyphes » dans un « grimoire », accentue la portée spirituelle, voire métaphysique, du musical, et consolide dès lors la fonction prophétique du compositeur, qui assure la médiation entre le monde phénoménal et l'ordre du suprasensible, de l'infini et, *in fine*, du temps retrouvé.

Or, parce qu'elle exprime « l'étrange appel que [le narrateur] ne cessera[t] plus jamais d'entendre – comme la promesse qu'il existait autre chose » (R-V : 251) –, la musique incarne un point de vacillement qui confine à la folie. Les « papiers plus illisibles que des papyrus ponctués d'écriture cunéiforme » (R-V : 250-251) légués par Vinteuil peuvent à la fois recouvrir un puits de signification aussi ineffable qu'interminable, qui replie dans ces hiéroglyphes de l'infini le geste colmateur de la traductrice et l'impression du « pur langage de la communication des âmes¹¹² », ou encore évoquer les gribouillages incompréhensibles d'un vieillard gâteux. Pour autant que « l'œuvre et la folie se repoussent mutuellement¹¹³ », rappelle, à la suite de Foucault, Jacques Rancière, le corpus musical de Vinteuil apparaît spécifiquement comme décousu et inachevé, nécessitant, à l'exception de la *Sonate*, une instance intermédiaire pour acquérir une intelligibilité. Les fragments de partitions, que l'on compare aux « illisibles carnets [d']un chimiste de génie » (R-V : 250) et, par extension, aux élucubrations d'un savant

¹¹² Jacques Rancière, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 1998, p. 166.

¹¹³ *Ibid.*, p. 147.

fou, semblent obéir aux modalités du langage de la folie au sens où l'entend Foucault, « une parole qui s'enveloppe sur elle-même, disant au-dessous de ce qu'elle dit autre chose, dont elle est en même temps le seul code possible : langage ésotérique, si l'on veut, puisqu'il détient sa langue à l'intérieur d'une parole qui ne dit pas autre chose finalement que cette implication¹¹⁴. » De ce point de vue, la musique serait, par définition, un langage de la folie – ce sont, à tout le moins, les constats auxquels la comparaison entre l'écrivain et le musicien conduisait Roland Barthes : « Par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens)¹¹⁵. »

L'immatérialité du personnage, relégué en arrière-plan au sein du personnel provincial qui circule dans les tableaux d'enfance du narrateur, ne permet pas de distinguer les marques éventuelles de folie chez Vinteuil susceptibles de nous induire vers un diagnostic d'aliénation, bien que l'hypothèse soit soulevée assez tôt dans la fresque romanesque. En effet, dès « Un amour de Swann », on peut lire que :

Le peintre avait entendu dire que Vinteuil était menacé d'aliénation mentale. Et il assurait qu'on pouvait s'en apercevoir à certains passages de sa sonate. Swann ne trouva pas cette remarque absurde, mais elle le troubla ; car une œuvre de musique pure ne contenant aucun des rapports logiques dont l'altération dans le langage dénonce la folie, la folie reconnue dans une sonate lui paraissait quelque chose d'aussi mystérieux que la folie d'une chienne, d'un cheval, qui pourtant s'observent en effet. (R-I : 211)

En dépit de l'ironie sous-jacente à l'interprétation du peintre (M. Biche / Elstir), illustrant la contre-thèse proustienne par une mise en relation des innovations langagières et formelles de la partition – l'œuvre – à un possible effondrement mental du compositeur – l'homme –, le passage témoigne de la prégnance du *topos* de la folie du compositeur, qui structure l'imaginaire musical moderne depuis les *Kreislarianas* de Hoffmann et la biographie de Schumann et, de l'autre côté du Rhin, du *Gambara* balzacien, compositeur pour les fous. Si la remarque de Biche trouble Swann, pour qui la musique est impuissante à exprimer cette altération du sens qui, dans le discours verbal, présage la folie, c'est qu'à ce moment du récit, la petite phrase incarne pour lui une donnée rationnelle hermétique, dont il cherche à déchiffrer le message au lieu d'en appréhender la puissance heuristique par le biais d'une sensibilité extralinguistique. Autrement dit, parce que lui-même ne s'est pas encore engouffré dans les dédales de l'irrationalité par le biais de la jalousie et n'a pas atteint ce point de basculement entre révélation divine et aliénation mentale, ou, pour reprendre l'antagonisme proposé par Patrick Labarthe, entre « possession absolue [et] sentiment

¹¹⁴ Michel Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre », in *Dits et Écrits : 1954-1988*, éd. établie par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, t. I, p. 417.

¹¹⁵ Roland Barthes, « Rasch », in *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 273.

de dépendance¹¹⁶ », il reste insensible à la part de transfiguration que procure l'expérience asémantique et alogique du musical dès lors que l'on consent à transgresser les remparts de la signification conceptuelle et du *logos*.

Quoique l'association du génie avec la folie participe plus largement du mythe de la singularité de l'artiste moderne (romantique), dont l'expérience sacrificielle permet de donner sens à « l'inspiration divine [...] marquant, soit négativement, soit positivement, son appartenance fantasmée à un ordre transcendant, exorbitant du monde ordinaire, tandis que la première – la folie – fait office de prix à payer pour la seconde – l'inspiration¹¹⁷ », sa récurrence dans l'imaginaire musical circonscrit une spécificité du langage musical tel qu'il est saisi par le discours verbal ou, plus exactement, tel qu'il se dérobe à celui-ci. La belle formule de Roland Barthes, antérieurement convoquée, prend dès lors tout son sens : « par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens.) » La folie du compositeur relèverait moins de données biographiques réelles ou fabulées qu'elle ne s'inscrirait à l'horizon d'une pensée du musical, point d'achoppement et point de basculement du discours romanesque : dans la mesure où, à l'instar des discours sur la folie qui problématisent « le rapport de l'homme à ses fantasmes, à son impossible¹¹⁸ », la musique vient creuser le vide au cœur de l'œuvre, dont le langage n'a de cesse de redoubler son énonciation, en rendant sensible l'écart inexorable entre « le mythe musical et la fictionnalisation de la musique¹¹⁹. » Dès lors, mobiliser scripturairement une figure de compositeur, dont l'œuvre musicale occupe à l'évidence une fonction centrale dans le développement narratif, accentue le noyau vide autour duquel se construit l'écriture et en orbite le sens. Cette mobilisation souligne les difficultés d'arrimage entre les impressions sensibles générées par la musique et les restrictions inhérentes à l'acte de raconter. En réponse à cette expérience de discontinuité, qui crible le tissu narratif par l'incapacité de dire, la mise en abyme du geste compositionnel fait rebond vers les modalités de l'écriture musicale, telle que la pratiquent les figures musicales dans *Jean-Christophe* et la *Recherche*.

¹¹⁶ Patrick Labarthe, « Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, n° 1 (2001), p. 119.

¹¹⁷ Nathalie Heinich, « Le génie de Beethoven », in Colin Lemoine et Marie-Pauline Martin [dir.], *Ludwig van, le mythe Beethoven*, *op. cit.*, p. 53.

¹¹⁸ Michel Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre », *op. cit.*, p. 413.

¹¹⁹ Jacques Rancière, *La parole muette*, *op. cit.*, p. 166.

Écrire par-dessus l'épaule du compositeur

L'enchâssement diégétique de la situation d'écriture s'inscrit donc comme une réduction *a minima* de la poétique des romanciers, mais se présente chez Proust de manière diamétralement opposée à la focalisation adoptée par Rolland. Ce dernier déploie le processus de la création musicale en action, la ferveur de l'inspiration et le travail de l'intelligence permettant « d'achever l'œuvre de l'intuition » (JC-I : 363) ; en revanche, la genèse des œuvres de Vinteuil est délibérément dissimulée au profit de leur reconstitution par le narrateur, dont l'écoute lui permet de réécrire à rebours la partition de Vinteuil et constitue, en ce sens, une véritable herméneutique. Mais à l'inverse, l'œuvre musicale de Jean-Christophe ne fait l'objet d'aucune description substantielle, tant lors des scènes de concert où ses œuvres sont exécutées – et ce, même quand, au cinquième tome, la focalisation se déplace sur Antoinette – qu'au fil des relectures épisodiques de ses compositions antérieures. Ce renversement, paradoxal au regard de l'*alma mater* des deux écrivains, que leur poétique respective vient permuter, permet dès à présent de souligner la divergence des programmes esthétiques menés par nos auteurs et, plus spécifiquement, la disparité de leur conception du musical.

Pour Rolland, en effet, la spontanéité du geste et la pureté du sentiment façonnent une éthique du créateur et insufflent à l'œuvre musicale une portée communicative à même d'exprimer les profondeurs de la psychologie humaine. La musique participe d'une dynamique discursive hybride, dans laquelle une pensée du musical prend forme entre « l'écriture des partitions et celle des textes, elle chemine pour évoquer le moment insaisissable qui mène de l'une à l'autre¹²⁰ » ; elle fonde son épaisseur sémantique sur sa propriété à éveiller chez les auditeurs la conscience d'appartenir à une communauté plus large, englobant les hommes et les femmes de tous les peuples, ainsi que le monde du vivant. La musique est, de ce point de vue, un langage parmi d'autres formes d'écriture, chargé d'une signification à la fois intime et universelle capable d'exprimer les modalités diverses de l'existence, de l'appartenance et de la participation au sein de la vaste communauté humaine.

Le sens du musical rollandien se détermine donc dans la visée axiologique de la création, qui relie la forme esthétique à l'intériorité du compositeur, et alimente une éthique de l'authenticité. C'est pourquoi le processus compositionnel de Christophe est toujours abordé par le biais du sentiment et de l'intuition : « Il ne s'embarrassait pas de discussions esthétiques sur la valeur de telle ou telle forme musicale, ni de recherches raisonnées pour créer du nouveau ; il n'avait même pas besoin de se mettre

¹²⁰ Yves Jeanneret, « Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland », art. cit., p. 8.

en peine pour trouver des *sujets à traduire en musique*. Tout lui était bon. [...] Il était heureux, voilà tout, heureux de se répandre, heureux de sentir battre en lui le pouls de la vie universelle. » (JC-II : 447, nous soulignons.) Jaillissant de l'imaginaire de Christophe en « des frôlements d'accords, des couleurs qui sonnaient comme des cloches, des harmonies qui bourdonnaient comme des abeilles, des mélodies souriantes comme des lèvres amoureuses [...] des visions de paysages, des figures, des passions, des âmes, des caractères, des idées littéraires, des idées métaphysiques » (JC-I : 358), l'inspiration musicale module les lieux communs de la symphonie pastorale, inscrivant à même la partition la trace vivante et contagieuse d'une expérience holistique du monde. Une intertextualité diffuse irradie d'ailleurs dans les passages dépeignant Christophe plongé dans le processus d'écriture, en proie à la fièvre de l'inspiration ou alimentant sa démarche créatrice de méditations existentielles, et teinte la poïétique du musicien d'un halo beethovénien. Les œuvres de jeunesse se construisent à partir d'une constellation d'impressions subjectives et de sonorités champêtres vécues par l'adolescent qui appréhende l'univers qui l'entoure à travers le cliché du frémissant orchestre de la nature :

les mains sous la tête, les yeux fermés, il écoutait l'orchestre invisible, les rondes d'insectes tournant avec frénésie, dans un rayon de soleil, autour des sapins odorants, les fanfares de moustiques, les notes d'orgues des guêpes, les essaims d'abeilles sauvage [*sic*] vibrant comme des cloches à la cime des bois et le divin murmure des arbres balancés, le doux frémissement des branches dans la brise, le fin froissement des herbes ondulantes, comme un souffle qui plisse le front d'un lac limpide, comme le frôlement de pas amoureux qui passent et s'effacent dans l'air. (JC-I : 258)

Conformément au parcours initiatique beethovénien, le jeune Christophe se détachera progressivement de l'esthétique programmatique pour évoluer vers une sonorité plus complexe et une syntaxe musicale moins accessible, dont émane l'écho des derniers quatuors beethovéniens : « De la pâte sonore que pétrissaient les fortes mains de Christophe sortaient des agglomérations harmoniques inconnues, des successions d'accords vertigineux, issus des plus lointaines parentés de sons accessibles à la sensibilité d'aujourd'hui. » (JC-III : 334) La densité des textures et l'irrégularité du tracé mélodique qui s'entendent en filigrane de cette description contrastent avec les élans pastoraux et le répertoire littéraire naguère à l'origine de l'inspiration créatrice de Christophe, qui insufflait à ses œuvres les sentiments *océaniques* qui le transcendaient et le plaçaient dans un rapport de symbiose avec l'univers. Ses dernières compositions semblent au contraire générer un discours sonore où ne prend aucun récit et gêner, dès lors, l'écoute-artiste qui chercherait dans la pâte sonore les vestiges d'un programme sémantiquement connoté, d'une charge narrative ou d'une intention allégorique. Les derniers opus de Christophe semblent

ne proposer aucun repère thématique à saisir pour suppléer à la rugosité harmonique et consentir à la progression inusitée du discours mélodique.

Tout se passe comme si, en plus de déplier une matrice prométhéenne sur laquelle calquer le caractère et la trajectoire du héros rollandien, le mythe de Beethoven informait également la conception de l'acte compositionnel assumée par Christophe. Il convient donc d'insister sur la part importante de subjectivité qu'implique la création d'un personnage beethovénien, de surcroît imaginé à travers les entrecroisements du travail de biographe de Rolland et sa pratique fictionnelle ; car si Christophe hérite du tempérament du maître de Bonn telle qu'il se dégage de la production musicologique rollandienne, c'est que le portrait dressé dans la *Vie de Beethoven* résulte d'une reconstruction quasi narrative effectuée à partir de documents discursifs (correspondances, témoignages, hommages), desquels il parvient à dégager les contours d'une personnalité beethovénienne. À rebours de l'orientation que prendra la musicologie, l'étude de Rolland néglige la mise en place d'une herméneutique qui s'appuierait d'abord sur l'analyse de partitions pour déboucher vers une réflexion esthétique, et témoigne *a contrario* d'une tentation irrésistible pour le romanesque, ne pouvant qu'aboutir au roman de musicien et au roman musical, musique et narration étant profondément nouées dans l'univers mental rollandien. Les partitions musicales, de fait, sont envisagées comme une extension de la vie affective et psychologique du créateur, des artefacts susceptibles d'éclairer la dignité morale et l'intensité des tourments dont l'intériorité de Beethoven était la scène ; elles constituent autant de réponses émotionnelles, écrites sous l'élan de l'inspiration, à une réalité biographique, dans lesquelles elles puiseraient leur signification. La *Quatrième symphonie*, « pure fleur, qui garde le parfum de ces jours les plus calmes de sa vie¹²¹ », et la *Symphonie pastorale* sont composées au moment de ses fiançailles avec Thérèse de Brunswick ; le constat de sa complète surdité et ses rêves déçus de paternité adoptive le plongent dans un « abîme de tristesse » au creux duquel « il entrepr[end] de célébrer la joie¹²² » et d'enfin écrire cette œuvre grandiose dont il porte en lui le projet depuis 1797, la *Neuvième Symphonie*. De même Christophe, rompu par le deuil, la souffrance amoureuse et la maladie, se surprend dans *Le Buisson ardent* à « oublier tout ce qu'il avait jusque-là entendu ou écrit, faire table rase de tout formalisme appris, de la technique traditionnelle, rejeter ces béquilles de l'esprit impotent », et à vouloir « faire corps avec [sa passion] et tâcher d'en épouser la loi intérieure. » (JC-III : 323) Sensible au « chant de la vie » (JC-III : 320), réceptacle d'une « Symphonie héroïque, où les dissonances même qui se heurtent et se mêlent forment un concert serein », le

¹²¹ Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, op. cit., p. 36.

¹²² *Ibid.*, p. 71.

protagoniste est alors décrit, au plus fort de son épiphanie créatrice, comme « un coquillage où l’océan bruit. Des appels de trompettes, des rafales de sons, des cris d’épopées passaient sur l’envolée de rythmes souverains. Car tout se muait en sons dans cette âme sonore. Elle chantait la lumière. Elle chantait la nuit. Et la vie. Et la mort. Pour ceux qui étaient vainqueurs. Pour lui-même vaincu. Elle chantait. Tout chantait. Elle n’était plus que chant. » (JC-III : 321) Évoquée en écho, la surdité de Beethoven se transforme en une musique intérieure, née du silence et disséminée dans les infinis replis de la matière et des choses, audible pour celui qui sache s’y rendre sensible et faire corps avec celle-ci, selon la cosmologie romantique qui ouvre, selon Rancière, le régime esthétique. Si cette musique peut apparaître comme le parangon de l’expressivité musicale et du génie artistique, c’est qu’elle se confond avec le sujet qui lui donne consistance, elle prolonge son intériorité et conserve en puissance la charge affective et pulsionnelle contemporaine à son émergence sans devoir la diminuer par une fixation dans les cadres du langage. Dans l’épistémologie rollandienne, la musique n’est pas incompatible avec les modalités de signification de la langue, mais elle lui tient lieu de substitut dès lors que la parole souhaite se distendre vers l’universel.

Ce dernier constat nous permet d’esquisser une théorie de la création chez Rolland, laquelle repose davantage sur une éthique du créateur et une conception expressive du musical que sur la composition d’une musique imaginaire dont la facture aurait une portée heuristique pour l’œuvre littéraire. Par ricochet, l’importance de la figure beethovénienne dans la construction de Jean-Christophe s’observe surtout du point de vue de la mythologie du compositeur, avec les thèmes de prédilection du destin, de la lutte et de l’appel à la fraternité, que sur le plan d’une esthétique musicale détaillée qui serait commune au compositeur et à son double fictif. L’œuvre fictionnelle de Jean-Christophe, qui ne fait l’objet d’aucune description technique ni même métaphorique tout au long des dix volumes – donnée étonnante de la part d’un musicologue de formation, notamment lorsqu’on engage un dialogue avec l’œuvre de Proust, dont les descriptions, les commentaires et les tentatives de transposition métaphorique abondent –, ne focalise jamais les modalités du style, les dispositifs formels ou les spécificités esthétiques du langage musical employé par le jeune héros. Outre la constitution d’un corpus formé de symphonies, de quatuors, de *lieder* et d’opéras tirés d’un répertoire mytho-littéraire varié¹²³, l’accès à l’œuvre, son appréciation et son « audition » interne nous sont constamment refusés. La musique de Christophe

¹²³ Christophe compose une *Iphigénie* allemande dont le succès à retardement est garant de sa facture novatrice, un *David*, dont le très suggestif argument se dote d’une valeur métonymique au regard de la trajectoire du héros, et une version opératique de *Gargantua*, fruit d’une collaboration avec Olivier et ainsi porteuse d’une jovialité transnationale.

demeure inaudible, ectoplasmique, et nous retient aux périphéries de l'œuvre, là où seuls l'impulsion créatrice et le geste de composition sont offerts à notre perception. Mais précisément, c'est cet élan où la « vraie vie » rencontre la musique, où la sensibilité individuelle excède la singularité pour se sublimer en possibilité de communion, qui fonde la supériorité de l'artiste et, partant, le génie du musicien. D'où l'énergie créatrice qui transcende Christophe lorsque, frappé par l'inspiration à la suite d'une crise spirituelle lors de laquelle il songe à se laisser mourir, il se remet à composer :

Il était repris par la force créatrice qui coule dans le monde ; et la richesse du monde le remplissait d'extase. Il aimait, il *était* son prochain comme lui-même. Et tout lui était « prochain », de l'herbe qu'il foulait à la main qu'il serrait. Un arbre, l'ombre d'un nuage, sur la montagne, l'haleine des prairies, la ruche du ciel nocturne, bourdonnante des essais de soleils... Il ne cherchait pas à parler, ni penser... [...] Écrire, pourquoi écrire ? Est-ce qu'on peut écrire l'indicible ? ...Mais que cela fût possible ou non, il fallait qu'il écrivît. C'était sa loi. Les idées le frappaient, par éclairs, en quelque lieu qu'il fût. Impossible d'attendre. Alors il écrivait, avec n'importe quoi, sur n'importe quoi ; et il eût été incapable souvent de dire ce que signifiaient ces phrases qui jaillissaient de lui ; et voici que pendant qu'il écrivait, d'autres idées lui venaient, d'autres... il écrivait, il écrivait, sur ses manches de chemise, sur la coiffe de son chapeau (JC-III : 322).

Par-delà une conception mystique de l'inspiration, qui s'inscrit dans une filiation romantique de l'artiste frappé par un éclair de génie, c'est tout un imaginaire de la communication et de la communion qui se déploie dans cet extrait, où l'acte compositionnel s'accompagne d'un élan symbiotique vers le monde et d'une impression de dissolution, comme suspendue, qui lui permet d'à la fois se projeter dans le tout et de congolmer cette infinité de particules à l'intérieur de sa sensibilité d'artiste, autant singulière que collective. À plus forte raison, il nous apparaît significatif de constater que l'activité de composition s'imbrique, par les choix sémantiques mis en place, avec la pratique de l'écriture : Christophe ne *compose* pas, il *écrit*, nuance on ne peut plus révélatrice du rapport de prolongement qui consigne la littérature et la musique le long d'un même *continuum* expressif, et qui fait de Jean-Christophe un reflet privilégié de son auteur – intuition que corroborent au demeurant la métalepse qui vient colmater les épisodes allemands de la fresque aux volumes français, le « Dialogue de l'auteur avec son ombre », et la préface ultérieurement insérée au seuil du premier volume en 1931 : « Christophe m'était une seconde vie, cachée aux yeux du dehors, où je reprenais contact avec mon moi le plus profond. » (JC-I : 8)

La perspective proustienne semble en revanche proposer une réécriture par la négative, ou à tout le moins une réponse à la genèse romantique et spontanée de l'œuvre illustrée par Christophe, en insistant sur l'expérience de l'écoute musicale qui réécrit la partition à rebours. Cette démarche, du reste, n'est jamais focalisée sur Vinteuil, dont les œuvres font pourtant l'objet de descriptions exhaustives et

symboliquement chargées tout au long de la *Recherche* ; elle incombe plutôt aux auditeurs de musique, dont l'écoute devient le socle d'une activité créatrice ouvrant vers la « reconstitution de la genèse de [l'œuvre] musicale¹²⁴. » Réécrite à rebours par l'imagination créatrice d'un sujet écoutant, la partition musicale miroite les enjeux de l'écriture littéraire et en informe les modalités d'organisation, en proposant un modèle dynamique fondé sur l'apparition, la répétition et la modulation des mêmes motifs, à même de tenir compte de leur dissémination et de leur transformation dans le temps, en plus de rendre possible leur réunification par la mémoire. Lors de sa première écoute du septuor, joué chez les Verdurin, le narrateur distingue la petite phrase de la Sonate de Vinteuil, convoquée de nouveau à l'intérieur d'un contexte musical inconnu :

tout d'un coup, je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi en pleine sonate de Vinteuil ; et plus merveilleuse qu'une adolescente, la petite phrase, enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes, vint à moi, reconnaissable sous ces parures nouvelles. [...] Sa signification, d'ailleurs, n'était cette fois que de me montrer le chemin, et qui n'était pas celui de la sonate, car c'était une œuvre inédite de Vinteuil où il s'était seulement amusé [...] à y faire apparaître un instant la petite phrase. À peine rappelée ainsi, elle disparut et je me retrouvai dans un monde inconnu, mais je savais maintenant, et tout ne cessa plus de me confirmer, que ce monde était un de ceux que je n'avais même pu concevoir que Vinteuil eût créés, car quand, fatigué de la sonate qui était un univers épuisé pour moi, j'essayais d'en imaginer d'autres aussi beaux mais différents [...]. Ce qui était devant moi me faisait éprouver autant de joie qu'aurait fait la sonate si je ne l'avais pas connue, par conséquent, en étant aussi beau, était autre. (R-V : 237-238)

La propriété de générer de l'identique au sein de la différence, et d'ainsi individualiser la répétition relève, selon Gilles Deleuze, de l'essence même de l'art, et exige de la part du créateur une sensibilité fédératrice qui puisse éveiller ce sentiment de familiarité au sein de la différence : « Il n'y a pas de grand artiste dont l'œuvre ne nous fasse dire : “La même et pourtant autre”¹²⁵. » La musique, dont la signifiante se trame dans une certaine répartition entre la répétition de motifs et l'emploi du contraste, exemplifie au mieux cette articulation identifiée par Deleuze : dans une œuvre musicale, la réexposition d'une phrase ou d'un fragment mélodique préalablement entendus transforme une même matière sonore en une réalité nouvelle pour l'auditeur, qui accueille ce motif connu, chargé des sonorités déployées en amont, avec la compréhension amplifiée par une mémoire en action. L'audition répétée d'une même œuvre déclenche chaque fois des expériences différentes, quoique complémentaires, et précise toujours davantage la signification à tirer de cette rencontre entre une subjectivité écoutante et un morceau de musique. Au sein du septuor, la petite phrase de la sonate charrie les associations déjà formées lors d'auditions passées, que

¹²⁴ Luc Fraisse, *La petite musique du style*, op. cit., p. 354.

¹²⁵ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1996 [1964], p. 63.

ravitailent les sonorités nouvelles en façonnant, à partir d'une redistribution des anciennes, des figures de sens inédites. Au regard de ce nouveau partage entre le familier et l'inconnu tributaire des stratégies « intertextuelles » mises en œuvre dans les compositions de Vinteuil, la signifiante du morceau, loin de s'étioler ou de s'annihiler dans de nouvelles configurations, devient perceptible pour l'auditeur, dès lors apte à identifier cette persistance qui subsiste au cœur de la différence. La partition du *Septuor*, qui accomplit en puissance des idées déjà esquissées dans la sonate sans toutefois les répliquer, permet d'éclairer obliquement les assises poétiques qui structurent la *Recherche* et préfigurent, par le fait même, l'économie stylistique de l'œuvre qu'entreprend le narrateur à la fin du *Temps retrouvé*. De même que les tentatives consécutives d'écriture, infructueuses ou proprement ratées, devant les clochers de Martinville et les arbres d'Hudimesnil donnent consistance, par leur inexactitude, au triomphe certain de l'œuvre à faire, qui les actualisera en puissance, le septuor de Vinteuil ne se construit qu'à l'horizon de ses *opus* antérieurs auxquels il confère rétroactivement une unité et une organicité :

Mais bien vite, le motif triomphant des cloches ayant été chassé, dispersé par d'autres, je fus repris par cette musique ; et je me rendais compte que si, au sein de ce septuor, des éléments différents s'exposaient tour à tour pour se combiner à la fin, de même, sa sonate, et comme je le sus plus tard, ses autres œuvres, n'avaient toutes été par rapport à ce septuor de timides essais, délicieux mais bien frêles, auprès du chef-d'œuvre triomphal et complet qui m'était en ce moment révélé. (R-V : 240)

L'enchevêtrement des partitions distingué par le narrateur opère ici comme une stratégie d'interprétation, par laquelle les bribes de la sonate, d'abord saisies comme points d'ancrage où fixer l'attention et comme substrat par lequel sonder la partition, dénouent *a posteriori* leur signification à la lumière du septuor. Si l'un et l'autre s'éclairent mutuellement, c'est qu'ils participent d'un même *continuum* qui aboutit à l'œuvre-somme du septuor, lequel, parce qu'il subsume la sonate et les autres compositions virtuelles de Vinteuil, parachève ainsi leur compréhension. Le véhicule heuristique constitué par la petite phrase traverse néanmoins les frontières du musical pour irradier dans l'intériorité du narrateur, dont la réflexion esthétique le conduit à prendre conscience du caractère semblablement préparatoire de chacun de ses amours passés en prévision de son amour pour Albertine :

Et je ne pouvais m'empêcher, par comparaison, de me rappeler que, de même encore, j'avais pensé aux autres mondes qu'avait pu créer Vinteuil comme des univers clos, comme avait été chacun de mes amours ; mais, en réalité, je devais bien m'avouer que, comme au sein de ce dernier amour – celui pour Albertine – mes premières velléités de l'aimer (à Balbec tout au début, puis après la partie de furet, puis la nuit où elle avait couché à l'hôtel, puis à Paris le dimanche de brume, puis la soir de la fête Guermantes, puis de nouveau à Balbec, et enfin à Paris où ma vie était étroitement unie à la sienne), de même, si je considérais maintenant non plus mon amour pour Albertine, mais toute ma vie, mes autres amours n'y avaient été que de

minces et timides essais qui préparaient, des appels qui réclamaient ce plus vaste amour...
l'amour pour Albertine. (R-V : 240-241)

La musique incarne le vecteur privilégié par lequel prendre conscience de l'articulation intrinsèque entre répétition et individuation ; de surcroît, elle invite l'auditeur à poser un regard similaire sur sa propre durée et à envisager sa passion pour Albertine à travers le prisme des histoires passées qui en ont déterminé le ton. Mais elle transcende également l'insularité de l'existence singulière pour résonner avec l'expérience d'autrui et mettre en relief l'universalité du sentiment amoureux parmi autant d'histoires distinctes : comme l'écoute du septuor par le narrateur rejoue, dans une version amplifiée, les auditions de la sonate en amont, la révélation provoquée par la musique met en évidence la souffrance que reçoivent en partage Swann et le narrateur à partir de l'œuvre de Vinteuil. Que Swann échoue à se ressaisir par l'expérience musicale en cherchant la signification de la petite phrase par-delà la partition, du côté de la biographie du créateur et des affects qui l'ont accablé, n'exclut pas qu'il procède au même processus d'identification avec le compositeur que le narrateur, et décode dans la matière sonore les symptômes d'une souffrance partagée : « la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir ; [...] au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer ? » (R-I : 342) Le mouvement introspectif qui, de la musique, cascade de proche en proche vers l'intériorité du protagoniste et la souffrance jumelle du créateur anime également la réflexion du narrateur qui, après s'être réimprégné des couches temporelles successives de son amour pour Albertine, devine derrière la triangulation affective entre Vinteuil, sa fille et l'amie de celle-ci une homologie avec sa propre intimité amoureuse : l'amie de Mlle Vinteuil, dont les pratiques sexuelles et les fantasmes sadiques ont creusé prématurément la tombe du vieil organiste, exacerbe également les tourments du narrateur, qui apprend qu'Albertine a grandi sous la tutelle « d'une amie plus âgée [...], qui [lui] a servi de mère, de sœur [...] [et qui] est justement la meilleure amie de la fille de ce Vinteuil » (R-IV : 499) ; mais de même que cette amie rachète son inconduite d'autrefois par le patient décryptage des fragments posthumes du compositeur, le septuor mis au jour par le fruit de son travail aménage un espace de consolation pour le narrateur et dénoue l'impasse amoureuse dans laquelle il est embourbé par la révélation progressive de l'œuvre à écrire. L'amie de Mlle Vinteuil, qui révèle par sa mobilité improbable l'interconnexion des temporalités *a priori* étanches, assure la médiation entre Vinteuil et le narrateur, consolidant dès lors l'enchevêtrement de leur destinée.

Tandis que l'attention du protagoniste, lequel est troublé par les effets familiaux de la musique de Vinteuil, se relâche et divague vers sa maîtresse qui l'attend chez lui, « peut-être endormie un instant dans sa chambre » (R-V : 241), il saisit au passage « une tendre phrase familiale et domestique du septuor » (*ibid.*), dont l'apparition opère une médiation entre sa vie intime et l'expérience affective de Vinteuil. Celles-ci, envisagées sous l'angle d'une même phrase musicale, en viennent ainsi à se superposer et à exprimer le rapport d'équivalence qui les imbrique :

Peut-être – tant tout s'entrecroise et se superpose dans notre vie intérieure – avait-elle été inspirée à Vinteuil par le sommeil de sa fille [...] – quand il enveloppait de sa douceur, dans les paisibles soirées, le travail du musicien, cette phrase qui me calma tant par le même moelleux arrière-plan de silence qui pacifie certaines rêveries de Schumann, durant lesquelles, même quand « le poète parle », on devine que « l'enfant dort ». Endormie, éveillée, je la retrouverais ce soir, quand il me plairait de rentrer, Albertine, ma petite enfant. (R-V : 241-242)

Le désignatif « petite enfant » adopté par le narrateur à l'endroit de sa compagne ne saurait être plus éloquent, et achève de cristalliser la transposition qui s'effectue entre Vinteuil le compositeur et Marcel l'écrivain : la douleur de l'amant jaloux et la tristesse du père humilié se confondent alors en une même impulsion créatrice, augurale du bonheur de créer qui transcende le malheur d'aimer. Car si Swann n'entend dans la sonate que la détresse de l'âme du compositeur et la sublimation de ses douleurs par l'art, le narrateur décèle au contraire dans le septuor la trace vibrante du bonheur de la création : « On aurait dit que, réincarné, l'auteur vivait à jamais dans sa musique ; on sentait la joie avec laquelle il choisissait la couleur de tel timbre, l'assortissait aux autres. [...] Ce Vinteuil que j'avais connu si timide et triste, avait, quand il fallait choisir un timbre, lui en tenir un autre, des audaces, et dans tout le sens du mot un bonheur sur lequel l'audition d'une œuvre ne lui laissait aucun doute. » (R-V : 242) Par le truchement de la perception musicale, et *via* l'expérience intérieure que celle-ci éveille, le geste compositionnel, fossilisé dans la partition, émerge par la reconstitution auditive de celle-ci et devient à nouveau perceptible. Le roman proustien du compositeur se dispense de l'expansivité et de la perspective misérabiliste qui sont le propre de *Jean-Christophe* pour appréhender *a posteriori* le parcours de l'artiste à partir des œuvres qu'il laisse dans son sillage et d'une focalisation volontairement oblique, qui configure la *Recherche* non plus comme un roman de la composition, mais bien celui de la réception musicale. De ce point de vue, ce ne peut être que par l'œuvre que le créateur continue d'exister et subsiste au-delà de son existence charnelle : « Vinteuil était mort depuis nombre d'années ; mais au milieu de ces instruments qu'il avait aimés, il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie. » (R-V : 243) Ce n'est cependant pas cette vie individuelle qu'il faut restituer par l'écoute

herméneutique, ni même les contingences autour de la composition musicale ; il s'agit au contraire pour le narrateur de saisir la portée heuristique de l'œuvre qui, en un glissement reliant le geste créateur imaginé de Vinteuil aux velléités littéraires du « je », permet d'entrevoir, en un chatolement flou et éphémère « comme toutes les pierreries des *Mille et Une Nuits* » (R-V : 242), les modalités de l'œuvre à écrire. Aussi est-ce par la partition du Septuor que le narrateur discerne une phrase musicale qui « aurait pu le mieux caractériser [...] ces impressions qu'à des intervalles éloignés [il] retrouvai[t] dans [s]a vie comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable : l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres de Balbec » (R-V : 249), jalons qui ponctuent la trame narrative du narrateur et informent explicitement son devenir-écrivain. Dans la mesure où elle « mime la vie et préfigure le travail que doit entreprendre le narrateur pour en rassembler les lambeaux en un tout unique et organisé¹²⁶ », la musique de Vinteuil se présente à la fois comme une modélisation de la structure et de l'économie textuelles tout en *catalysant* l'élan de l'écriture. L'ultime opus de Vinteuil apparaît bel et bien comme « l'élément catalyseur », selon la célèbre formule de Beckett¹²⁷, qui révèle au narrateur la richesse d'une poétique modelée sur la partition. Mais cette dernière, plus fondamentalement, suppose de la part du sujet écoutant une démarche herméneutique, qui redoublerait, de manière microcosmique, la quête de l'écriture et le « travail complémentaire de l'intuition et de l'intelligence¹²⁸ » essentiel à l'essor de l'œuvre.

L'écoute musicale, conformément à la circulation de la poétique/poïétique proustienne qui replie la lecture sur l'écriture, fonctionne en symbiose avec la composition musicale dont elle retrace le geste, et la pratique scripturaire de l'écrivain. Cette contiguïté des écritures est par ailleurs consolidée par l'indétermination intentionnelle du lexique employé lors des passages d'*ekphrasis* musicale, qui exacerbe l'impression de perméabilité entre les modalités de la matière musicale et celles du langage littéraire. Le réseau sémantique du discours et de l'écriture, systématiquement exploité lors des descriptions musicales, crée des zones transitoires entre les deux activités jumelles, et resserre ainsi les liens qui trament la trajectoire de Vinteuil au parcours initiatique du narrateur, lequel rédime la révélation manquée de Swann. Que l'on se trouve au cœur de la sonate ou que l'on suive la conduite des différentes parties du septuor, Proust insiste sur les *phrases* musicales plutôt que sur des thèmes ou des motifs. Certes, ce choix lexical peut *a priori* se défendre par l'inculture musicale de Swann, qui incarne selon Cécile Leblanc la

¹²⁶ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, op. cit., p. 127.

¹²⁷ Samuel Beckett, *Proust*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 106.

¹²⁸ Timothée Picard, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 458.

figure « de l'amateur qui n'a ni connaissances techniques ni pratiques¹²⁹ » qui fait florès dans la critique musicale au XIX^e siècle. Critique d'art dont on ne connaît rien des méthodes d'analyse ni des conceptions artistiques développées dans son ouvrage sur Vermeer, Swann ne « sa[it] pas la musique » (R-I : 206) ; celle-ci lui apparaît comme la rémanence sensible « d'un autre monde, d'un autre ordre » (R-I : 343) inaccessible à l'intelligence, et c'est cette impénétrabilité qui n'a de cesse de troubler sa compréhension : « Mais, à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme » (R-I : 205-206). Cependant, l'interchangeabilité sous-entendue par « la phrase ou l'harmonie » excède le seul illettrisme musical de Swann, et tient moins de la confusion réelle que d'une équivalence à teneur interprétative entre les principes de la composition musicale et l'écriture romanesque. La portée communicationnelle de la musique revient à maintes reprises dans les passages descriptifs de la sonate et du septuor, tant dans la focalisation de Swann que dans la perspective du narrateur. Le premier, en effet, investit la mélodie d'une signification proprement linguistique, inoculant les cinq notes d'un *contenu* précis : « En sa petite phrase, quoiqu'elle présentât à la raison une surface obscure, on sentait un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l'avaient entendue la conservaient en eux de plain-pied avec les idées de l'intelligence. » (R-I : 344) Il lui attribue la même légitimité en regard à l'éducation sentimentale qu'un corpus romanesque spécifique, et souligne *de facto* la puissance référentielle qu'il perçoit dans ces deux formes d'expression : « Swann s'y reportait comme à une conception de l'amour et du bonheur dont immédiatement il savait aussi bien en quoi elle était particulière, qu'il le savait pour *La Princesse de Clèves* ou pour *René*, quand leur nom se présentait à sa mémoire. » (*ibid.*) La comparaison interartistique n'est évidemment pas fortuite, car elle se prolonge dans l'isotopie du dialogue et la construction phrastique qui travaillent les descriptions musicales. Pour Swann, le développement de la sonate obéit à des principes quasi rhétoriques, qui posent « tous les thèmes éparpillés qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire » (R-I : 345). Mimant la dynamique interactive d'un « beau dialogue », la musique succède à la parole en une même continuité expressive, dont elle accentue la nécessité ontologique par la signification laissée à dessein ouverte par la « suppression des mots humains [...] ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessaire, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses. » (R-I : 346)

¹²⁹ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, op. cit., p. 518.

Cinq tomes plus loin, les modalités interrogatives par lesquelles Swann appréhende la musique encadrent également la perception qu'en a à son tour le narrateur, cette fois-ci dans le septuor :

la timide interrogation à laquelle répondait la petite phrase, de la supplication haletante pour trouver l'accomplissement de l'étrange promesse, qui avait retenti, si aigre, si surnaturelle, si brève, faisant vibrer la rougeur encore inerte du ciel [...]. Et pourtant ces phrases si différentes étaient faites des mêmes éléments [...]. L'atmosphère n'y était plus la même que dans la sonate, les phrases interrogatives s'y faisaient plus pressantes, plus inquiètes, les réponses plus mystérieuses [...]. On devinait donc qu'il s'agissait d'une transposition, dans l'ordre sonore, de la profondeur. (R-V : 243 ; 245)

Au cœur de l'introspection du narrateur, la musique acquiert donc une substance verbale, non parce que le « je » prétendrait en avoir extériorisé le message profond, mais parce qu'elle incorpore le médium littéraire en tant que véhicule herméneutique et opérateur de sens pour la quête artistique du protagoniste. De plus, cette préhension linguistique du musical maintient poreuses les frontières entre les deux langages et éclaire l'assimilation du geste compositionnel et du mouvement de l'écriture. En présentant l'œuvre musicale de Vinteuil dans une perspective verbale, autant comme un médium d'expression que comme outil métaphorique pour transcrire cette musique, Proust attribue à Vinteuil un statut d'*écrivain*, faisant de lui l'*alter ego* du narrateur. Aussi ce dernier se demande-t-il en écoutant le septuor « si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. » (R-V : 246-247) Profondément signifiante, la musique excède néanmoins en puissance la langue littéraire, parce qu'elle entretient un rapport privilégié avec l'absolu et l'intériorité sans devoir nécessairement transiter par les cadres statiques des mots et l'expérience décevante du langage. C'est pourquoi, épousant plus fidèlement les aléas de l'expérience existentielle et de la mémoire involontaire, elle confronte la littérature à ses limites :

[...] cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus. Par instants, je pensais que cela tenait à ce que ce qui est senti par nous dans la vie ne l'étant pas sous forme d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en rend compte, l'explique, l'analyse, mais ne le recompose pas comme la musique où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations qui nous donne cette ivresse spécifique que nous retrouvons de temps en temps et que [...] nous ne faisons nullement connaître au prochain, en qui le même soleil et le même temps éveillent des vibrations toutes différentes. (R-V: 360)

S'appuyant une fois de plus sur la confrontation entre musique et littérature, Proust emploie la première comme modèle à l'aune duquel évaluer les possibles de la seconde. Il souligne également la propriété créatrice de l'expérience telle qu'elle a été initialement vécue que permet la musique et, partant, sa capacité à retrouver le temps perdu. De cette comparaison se dégagent ainsi les contours d'une poétique, celle *a priori* développée par son œuvre depuis le premier volume dont on prend alors conscience,

comme le laisse entendre cette réflexion qui suit le passage que nous venons de convoquer : « Ainsi rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou plus simplement [...], en buvant une certaine tasse de thé. » (R-V : 360-361) La musique de Vinteuil, elle-même fruit de la réunification entre le côté de Guermantes et celui de Méséglise, serait donc la clé de l'œuvre, non seulement parce qu'elle exhorte le romancier en herbe à l'écriture, mais parce qu'elle déploie un microcosme de l'œuvre que nous lisons, tant au niveau de la trame narrative qu'au niveau de la poétique du cycle romanesque.

La partition de Vinteuil sollicite un travail sur les signes et un mode de décryptage herméneutique qui redoublent les mécanismes du sens que le narrateur apprend à maîtriser. Comme l'a montré Gilles Deleuze, l'écrivain doit assumer la posture de « l'égyptologue¹³⁰ » afin de décrypter les signes vides des mondanités, la sémiologie mensongère de l'amour et le *stimulus* spontané de l'expérience sensible des choses afin de comprendre enfin les signes de l'art, dépositaires d'une Vérité essentielle à même de subsumer toutes les significations débrouillées en amont et de leur donner rétrospectivement sens. L'herméneutique proustienne s'apparente ainsi au travail d'interprétation d'une partition, exigeant une exposition régulière aux signes qui la composent de manière à ce que chaque nouvelle exposition à l'œuvre puisse dévoiler un peu plus de son sens, lequel n'est saisissable qu'à travers ses reprises successives, pourtant chaque fois différentes, de la même œuvre. C'est pourquoi la compréhension d'un morceau de musique se construit nécessairement par l'écoute répétée d'une même œuvre à différents moments, chacune des auditions engendrant un sédiment de sens supplémentaire et élargir la compréhension des écoutes antérieures. La même sonate de Vinteuil, le même septuor en appellent à une deuxième, puis une troisième et une quatrième audition de la part de l'auditeur afin que devienne patente la révélation vers laquelle la musique fait signe, celle de l'œuvre à faire. Aussi faut-il que les situations se reproduisent et trament un véritable système d'échos et de résonances, modulant les mêmes histoires, les mêmes amours et les mêmes déceptions, pour que devienne intelligible, chaque fois renouvelé, le sens profond de l'expérience ; mais celui-ci doit nécessairement opérer en marge du langage verbal pour que cette répétition obstinée ne se transforme pas en litanie aliénante. D'où le rôle névralgique des descriptions musicales dans l'économie de la *Recherche* et l'intronisation du modèle musical dont elles permettent de prendre conscience, par l'actualisation d'une armature musicale : car c'est en travaillant la

¹³⁰ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 10.

prose, la forme romanesque à l'horizon des modalités du musical, par une configuration de motifs qui « s'éveillent de proche en proche, se croisent, se rencontrent, convergent enfin vers un vaste accord final¹³¹ », que la répétition échappera à la redite et s'inscrira comme *différence*. La musique, en effet, se distingue d'autres modes d'expression par son insensibilité aux répétitions : « Celui qui ne "dit" rien, énonce Vladimir Jankélévitch, peut *a fortiori* redire ; aussi les répétitions ne sont-elles pas *a priori* choquantes en musique [...]. La deuxième fois, la phrase musicale informe devient organique, la deuxième fois l'arbitraire et l'insolite revêtent un sens plus profond¹³². » Cette particularité du discours musical est bien mise en évidence dans la description du septuor, dont le développement repose sur la récapitulation des œuvres composées antérieurement par Vinteuil :

à plusieurs reprises une phrase, telle ou telle de la sonate, revenait, mais chaque fois chargée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie ; et c'était une de ces phrases qui, sans qu'on puisse comprendre quelle affinité leur assigne comme demeure unique et nécessaire le passé d'un certain musicien, ne se trouvent que dans son œuvre, et apparaissent constamment dans son œuvre (R-V : 247).

« La même et pourtant autre » : n'est-ce pas également le ressort de la dramaturgie proustienne, travaillée par la reprise des mêmes motifs, des mêmes formes et des mêmes configurations dont l'inscription par la mémoire et la modulation du (con)texte créent une rythmicité génératrice de sens ? La composition musicale et l'écriture romanesque, plutôt que d'évoluer en vases clos, dans les espaces circonscrits de leur propre régime de signification et dans les temporalités immiscibles de l'enfance provinciale et de la vie adulte mondaine, apparaissent ainsi à leur tour dans leur gémellité esthétique, les mêmes et pourtant toujours autres.

Au regard de l'examen croisé des figures de compositeur qu'incarnent Jean-Christophe et Vinteuil, il nous est apparu que la fonction compositionnelle à l'intérieur des cadres de la diégèse supposait une charge autoréflexive, par laquelle Romain Rolland et Marcel Proust, chacun à leur manière, précisent une éthique de la création, anticipent la réception en prenant le pari de la reconnaissance posthume, et exposent, par un regard oblique, leur démarche scripturaire. Mise en valeur par un réseau sémantique du discours et de l'écriture, plus ponctuel chez Rolland mais repris de manière soutenue chez Proust, l'assimilation de la composition musicale à la création romanesque et, *a fortiori*, de la partition au texte, apparaît dans toute son évidence critique, et fait ricochet vers la poétique de l'œuvre que nous lisons. Que

¹³¹ Pierre Costil, « La construction musicale de la *Recherche du temps perdu* II », *Bulletin des amis de Marcel Proust*, n° 9 (1959), p. 92.

¹³² Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, *op. cit.*, p. 32-33.

ce soit en adoptant la perspective du compositeur ou en appréhendant l'œuvre de ce dernier *via* une subjectivité écoutante, l'énonciation investit les figures de Jean-Christophe et de Vinteuil d'une portée symbolique, par laquelle s'affirme leur fonction d'*alter ego*. L'activité créatrice des compositeurs fictifs appelle donc à être saisie dans un même mouvement que la pratique scripturaire des romanciers, et non pas dans un rapport d'opposition ou de dangereuse fascination, comme ce sera le cas chez les interprètes et les chanteurs, lesquels négocient davantage avec le surnaturel et l'ineffable qu'ils ne se prêtent à une autocritique déviée des écrivains.

b. Les émissaires de l'altérité musicale

En tant que médiateur de la musique, l'interprète jouit le plus souvent d'un potentiel de fascination et d'une aura de sacralité pour l'instance narratrice qui cherche à transposer verbalement l'expérience auditive de l'œuvre dans un régime sémiotique incompatible avec la musique. Doublement inaccessible en raison des modalités de son discours et de son extériorité par rapport à la focalisation, la figure de l'interprète pose inéluctablement problème à la sérénité de la forme romanesque et à l'ordre du langage. Une exception s'impose néanmoins, inscrivant cette fois le jeu musical sous le signe de l'écriture en lui attribuant le rôle de « propédeutique¹³³ » au geste scripturaire : pour le protagoniste éponyme du roman *Alexis ou le traité de vain combat* de Marguerite Yourcenar, jeune pianiste consumé par son désir homosexuel refoulé, la séance pianistique libératrice impulse, en la précipitant, la résolution de son départ, qu'il accompagne d'une confession épistolaire. L'exemple yourcenarien fait figure de cas isolé parmi les autres interprètes du corpus, d'une part parce qu'Alexis assume lui-même l'énonciation, sous la forme d'une longue missive qu'il adresse à son épouse, et, de l'autre, parce que sa pratique musicale relaie l'expression de soi d'une manière compensatoire à l'écriture. En revanche, si Alexis mentionne l'existence de « petites compositions auxquelles [il] [s]'essayai[t] » (AVC : 30) lors de son enfance, la confession ne contient nulle allusion à la poursuite de ce métier, de la même manière que le protagoniste ne pense jamais sa pratique musicale sous l'angle de la création. Tout se passe plutôt comme si le pianiste se subordonnait à la musique, dont il éprouverait le passage comme une transfiguration, plutôt qu'il ne s'illustrait comme le demiurge qui en agencerait motifs et figures de sens en un opus expressif. Eu égard à cette réceptivité du corps d'Alexis à la musique, voire à la perméabilité de celui-ci au musical dont il représente un interlocuteur privilégié, il nous paraît plus opportun de nous intéresser au personnage dans une perspective musicienne. Par rapport à ses homologues du corpus, le violoniste Charlie Morel de la

¹³³ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, *op. cit.*, p. 285.

Recherche et le poète-pianiste Paul Denis d'*Aurélien*, Alexis fait figure exemplaire, ou à tout le moins, se distingue par le caractère plus positif des fonctions actantielle et symbolique qu'il assume. Alors que Morel et Paul Denis façonnent respectivement avec Vinteuil (et, par extension, le narrateur) et Aurélien – qui sont les reflets plus ou moins immédiats de leur auteur – un doublet antagonique, et méritent d'être étudiés à l'aune de cette géométrie narrative, Alexis conjugue en lui-même les deux pôles concurrents de l'*agôn* qui fonde l'économie du récit, au même titre qu'il est l'unique dépositaire de la musique et de l'écriture, elles-mêmes instances symboliques de lutte à l'intérieur des récits-partitions. Autrement dit, la principale variante qui éloigne Alexis de Paul Denis et de Morel, voire de chanteurs comme Fougère et Frédéric Molieri, se résume à une intériorisation de l'incompatibilité sémiotique du verbal et du musical, tandis que les autres figures engagent *a contrario* l'extériorisation de leurs rapports. C'est pourquoi nous nous consacrerons d'abord à la figure d'Alexis en vase clos, pour ensuite envisager les figures musiciennes de Morel et de Paul Denis dans une perspective croisée, à dessein de penser, dans leurs similarités comme dans leurs écarts, la posture créatrice qu'ils incarnent respectivement.

La musique et l'indicible

Dans *Alexis*, la narration homodiégétique, mise en relief par le geste d'écriture qui jalonne, à l'intérieur des cadres de la fiction, la progression du texte, est significative, puisqu'elle permet d'éclairer minutieusement les lignes de force, les tensions et les discordances qui coexistent au sein de la *psychè* du personnage et que viennent redoubler, comme en écho, les frictions idiomatiques entre musique et parole. Mais pour autant qu'Alexis s'empare de la plume et du buvard pour parvenir pleinement à l'existence, cette écriture de soi relève de la médiation, ou encore de la délivrance, et non pas de la création littéraire à proprement dite, dans la mesure où la lettre devient le véhicule pour exprimer une réalité ontologique, voire biologique, plus grande que lui, et pour se libérer de pulsions qui dépassent son libre-arbitre. Son rapport à la musique se négocie dans des termes similaires : « Vous voyez bien que je ne suis qu'un exécutant, je me borne à traduire. Mais on ne traduit que son trouble : c'est toujours de soi-même qu'on parle. » (AVC : 30) L'exercice musical et l'écriture épistolaire se mettent de concert au service de la transmission d'une donnée en excès par rapport au langage, réalité incommunicable et intraduisible dans le régime verbal. À la musique comme au-delà du langage répond donc l'homosexualité comme en-deçà du dicible ; d'où la libération de « cette musique intérieure, [...] de joie et de désir sauvage » (AVC : 119) comme expression initiale, dans une version brute, spontanée et ostentatoire, de sa vérité intime : « Je

pensais, avec une sorte de cruel plaisir, que de votre chambre vous m’entendiez jouer ; je me disais que cela suffisait comme aveu et comme explication. » (AVC : 120)

Les intrications entre musique et homosexualité creusent ainsi des faisceaux de sens – tout en travaillant un certain nombre de lieux communs – qui pointent vers une remise en question du discours et sanctionnent le langage comme impuissant à dire. Aussi le roman s’ouvre-t-il sur l’aveu de malaise, aussi bien scriptural que sexuel, que suscite pour Alexis la prise de parole : « Je n’aime pas beaucoup écrire. » (AVC : 19) Dès l’*incipit*, en effet, la musique et le langage sont envisagés dans une relation d’opposition : « Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune surtout ne me satisfait sans les autres. Je devrais pourtant savoir que la musique seule permet les enchaînements d’accords. Une lettre, même la plus longue, force à simplifier ce qui n’aurait pas dû l’être » (*ibid.*) Les mots imposent des cadres statiques, contraignants et trop artificiellement précis, qui étioilent l’expérience et en diminuent la sensibilité, la corporéité et la portée métaphysique. Alexis refuse de penser son homosexualité et, plus largement, son existence dans les termes du langage, qui le forceraient à appréhender le monde à partir de prémisses circonscrites et, partant, d’occulter certaines virtualités, pourtant cruciales, constitutives de son être-au-monde mais irréductibles au langage. La « très longue » (AVC : 19) lettre qu’il adresse à sa femme fait par ailleurs l’économie de toute nomination ou taxinomie susceptible d’éclairer par des termes précis les tourments qui le grugent et d’investir sa détresse d’une signification transmissible, à même d’être saisie par son épouse. Ajournant sans cesse la possibilité de lui communiquer son expérience, Alexis confine sa femme à une double extériorité par rapport à la parole : réduite au silence par la forme monologique de la confession, Monique apparaît également muselée quant à la possibilité d’envisager la condition d’Alexis par l’intermédiaire des mots, dont il ne cesse d’insister sur leur inanité sémantique. S’il dédaigne le lexique pathologique pour désigner sa condition, c’est non seulement parce qu’il admet douter d’être réellement malade, mais surtout parce que « [l]a vie [...] est beaucoup plus complexe que toutes les définitions possibles ; toute image simplifiée risque toujours d’être grossière. [...] La vie est quelque chose de plus que la poésie ; elle est quelque chose de plus que la physiologie, et même que la morale, à laquelle j’ai cru si longtemps. Elle est tout cela et bien davantage encore : elle est la vie. » (AVC : 33-34) Et bien qu’il sollicite l’indulgence de Monique, espérant qu’elle l’absolve, comme autrefois par sa prodigalité « dans les petites choses », par une « compréhension dans les grandes » (AVC : 35), l’anathème qu’Alexis réserve au langage tout au long de sa lettre interfère avec les motifs de son apologie, discréditant d’avance la capacité de son épouse à comprendre. L’expérience de chacun, affirme-t-il, est incommensurable à la saisie d’autrui, chacun étant détenu par un solipsisme hermétique

et vain : il n'importe peu que les « autres voient notre présence, nos gestes, la façon dont les mots se forment sur nos lèvres [,] seuls, nous voyons notre vie [...] ; le monde, pour chacun de nous, n'existe que dans la mesure où il confine à notre vie. » (AVC : 34)

L'expérience existentielle dont rend compte Alexis, criblée de non-dits, de demi-vérités et de généralités aphoristiques dont la visée universaliste dissimule la stérilité de leur message, partage avec la musique l'impossibilité de signifier hors de ses frontières, qu'elles soient subjectives ou sémiotiques (dans le cas de la musique). De cette dernière, du reste, Monique est également exclue : Alexis prétexte d'abord l'abandon du piano par souci de transparence vis-à-vis sa femme, dont il souligne qu'elle n'est pas musicienne, et se prévaut d'un ascétisme musical qui le conforte dans « [s]on renoncement, [s]a fidélité [qui] n'eu[t] pas été complets, si [il] [s]'était[t] engagé, chaque soir, dans un monde d'harmonies où [elle] n'entr[er]ait pas. » (AVC : 108) Cette fable, dont on présume la vertu consolatrice pour la conscience du jeune homme, ne résiste pas à l'épreuve du corps ; nous en tenons pour preuve l'insistance portée à la réunification de la chair et de l'âme qui opère au cœur de l'expérience musicale : « On dit que la musique est l'univers de l'âme ; cela se peut, mon amie : cela prouve simplement que l'âme et la chair ne sont pas séparables, et que l'une contient l'autre, comme le clavier contient les sons. » (AVC : 107-108)

Une érotique du sens

Or, si Alexis cherche d'abord à sublimer la musique et à y puiser une expérience anesthésique – « [l]a musique ne facilite pas les pensées ; elle facilite seulement les rêves, et les rêves les plus vagues » (AVC : 52) –, l'exercice pianistique l'invite surtout à renouer avec sa corporéité. L'ascétisme musical qu'il s'inflige à dessein de tenir à distance ses propres pulsions, tout en engourdissant les élans d'une sensualité défendue, lui donne pour un temps l'impression d'être parvenu à la fossilisation, pour ainsi dire, de ses envies. L'appariement fréquent, tout au long du texte, entre le jeu pianistique et le désir érotique consolide par ailleurs le rapport de prolongement qui existe entre la musique et sa sexualité. Lorsqu'il énonce en effet que la « musique [le] mettait alors dans un état d'engourdissement très agréable, un peu singulier [où] [i]l semblait que tout s'immobilisait, sauf le battement des artères ; que la vie s'en fût allée hors de [s]on corps, et qu'il fût bon d'être si fatigué » (AVC : 30-31), on ne saurait affirmer avec certitude si Alexis témoigne ici d'une transe musicale ou de l'abandon à la jouissance sexuelle. Ailleurs, il définit la musique comme un « plaisir solitaire », quoiqu'un « plaisir stérile, mais aucun plaisir n'est stérile lorsqu'il remet notre être d'accord avec la vie » (AVC : 80-81) : les racines catholiques du jeune

pianiste, à l'horizon desquelles les pratiques sexuelles ne sont encouragées que dans une optique de procréation, résonnent en filigrane dans la rhétorique accusatoire faisant de l'homosexualité un acte stérile et contre nature, mais leur résurgence dans un contexte musical permet en revanche de renverser l'intonation et d'éclairer les préférences d'Alexis bienveillamment, dans une réconciliation entre identité et nature. Pour stérile qu'il soit, le jeu pianistique, comme l'acte masturbatoire ou la sexualité sans visée procréatrice, engendre néanmoins son propre espace-temps, au sein duquel l'intériorité et la corporéité d'Alexis s'harmonisent l'une à l'autre dans un accord enfin parfait.

La musique apparaît donc bel et bien comme une *érotique* du sens, présupposant un mode de saisie qui passerait avant tout par le sensible, en particulier l'ouïe et le toucher, et inscrirait le corporel, le pulsionnel et l'affect comme régime de préhension des choses. C'est pourquoi le jeu pianistique l'exhorte, lorsqu'il cède à nouveau à la tentation de la musique, après la naissance de son fils, à incarner son propre corps, dont il prend alors pleinement conscience des appétences réprimées, des possibilités sensuelles et des moyens de volupté. Le renouement avec le piano intervient d'abord comme une démarche sédative, à laquelle participent les œuvres de Mozart et de Debussy en tant que « morceaux les plus calmes, de purs miroirs d'intelligence » (AVC : 118), et par lesquels il espère soulager l'agitation, la fièvre et l'angoisse qui le troublent. À défaut de l'apaiser, la musique semble au contraire le galvaniser : « Mon âme s'était plus profondément enfoncée dans ma chair ; et ce que je regrettais, remontant, de pensées en pensées, d'accords en accords, vers mon passé le plus intime et le moins avoué, c'étaient, non pas mes fautes, mais les possibilités de joie que j'avais repoussées. » (AVC : 119) À partir de ce moment, l'âme se replie sur la corporalité ou, plus exactement, le protagoniste cesse de lutter contre la consubstantiation qui unirait son idéal de pureté et ses désirs réprouvés. La musique fournit à Alexis la lucidité nécessaire pour s'énoncer dans sa plénitude ontologique comme somatique. Notons par ailleurs que cette réconciliation intérieure s'institue à partir de la prise de conscience de ses mains, dont il semble alors découvrir l'étonnante agilité et l'hyperesthésie tactile :

Et ce fut à ce moment que mes mains m'apparurent. Mes mains reposaient sur les touches, deux mains nues, sans bague, sans anneau, – et c'était comme si j'avais sous les yeux mon âme deux fois vivante. Mes mains [...] me semblaient tout à coup extraordinaire sensibles ; même immobiles, elles paraissaient effleurer le silence comme pour l'inciter à se révéler en accords. Elles reposaient, encore un peu tremblantes du rythme, et il y avait en elles tous les gestes futurs, comme tous les sons possibles dormaient dans ce clavier. (AVC : 120)

Loin de cette « pâte sonore que pétrissaient les fortes mains de Christophe » (JC-III : 334) qui évoquait la vigueur démiurgique d'un compositeur en contrôle de sa matière, les mains nues d'Alexis, vierges à nouveau, se révèlent dans toute leur vulnérabilité, dans toute leur excitabilité à la musique par laquelle

elles se laissent traverser comme par un courant électrique. Dès lors qu'elles sont animées par cette musique dont elles assurent à la fois le passage et embraient la circulation, les mains du pianiste lui permettent, par l'extériorisation de son âme en deux témoins vivants, d'incarner pleinement son corps. L'analogie entre les sons en puissance du clavier et l'infini possible des mains, précédemment esquissée dans la lettre¹³⁴ mais désormais poussée à son comble, inscrit la corporéité d'Alexis dans un rapport symbiotique avec son instrument : comme les harmoniques et les dynamiques qui fabriquent la musique jaillissent autant des marteaux frappés et des pédales enclenchées par un interprète qu'elles naissent virtuellement sur la surface abstraite de la partition, les mains d'Alexis répondent à la fois de son âme et de sa chair, et en accomplissent la réunification.

À la lumière de ce « blasonnement du corps musicien¹³⁵ », par lequel les mains du pianiste, « aussi pâles que l'ivoire auquel elles s'appuyaient » (AVC : 121), se transplantent à l'instrument et forment avec lui un organisme enfin réunifié, la corporéité d'Alexis œuvre dans un corps-à-corps symbiotique avec son piano, où, « pendant deux ans, [il] avai[t] séquestré tout [lui]-même » (AVC : 120). Le retour à la musique s'accompagne en quelque sorte d'une résurrection, par laquelle l'expansion de l'âme, portée par les sons qu'il libère de leur caisse de résonance, donne une seconde naissance au corps répudié du jeune homme. De même que le « piano incarne le cheminement tortueux qu'il a lui-même suivi¹³⁶ », la cascade émotionnelle à laquelle la musique semble répondre dessine la trajectoire d'une renaissance, ou plus symboliquement, d'un processus de mue, qui débute par l'appel funeste de la mort pour aboutir dans une réappropriation salvatrice de son corps : « Abandonnant mon âme au sommet des arpèges, comme un corps sur la vague quand la vague redescend, j'attendais que la musique me facilitât cette retombée prochaine vers le gouffre et l'oubli. » (AVC : 118-119) Mais de cette résolution souhaitée dans la mort ne résulte que l'abandon de sa vieille peau, le long de la cyclothymie des arpèges, et puis, comme à retardement, l'émancipation de « cette musique de joie et de désir sauvage [qu'il] avai[t] étouffée en [lui] » (AVC : 119) ; alors seulement ses mains lui apparaissent comme la clé des champs : « Mes mains, Monique, me libéraient de vous. Elles pourraient de nouveau se tendre sans contrainte ; elles m'ouvriraient, mes mains libératrices, la porte du départ. » (AVC : 121) Pour autant qu'elles miroitent une liberté spirituelle longuement refoulée et chèrement acquise, les mains d'Alexis en viennent à incarner, au sens

¹³⁴ « On dit que la musique est l'univers de l'âme ; cela se peut, mon amie : cela prouve simplement que l'âme et la chair ne sont pas séparables, et que l'une contient l'autre, comme le clavier contient les sons. » (AVC : 107-108)

¹³⁵ Bernard Sève, *L'altération musicale, op. cit.*, p. 90.

¹³⁶ Vicente Torres Mariño, « De la difficulté d'être (homosexuel) : Alexis ou le Traité du vain combat », in Bruno Blanckeman [dir.], *Les diagonales du temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 77.

le plus strict du mot, la conciliation entre des considérations d'ordre matériel et une vocation artistique qui apparaît alors dans son évidente nécessité. Ses mains, constate-t-il, « étaient des servantes bien fidèles ; elles m'avaient nourri, quand la musique était mon gagne-pain ; et je commençais à comprendre qu'il y a quelque beauté à vivre de son art, puisque cela nous libère de tout ce qui n'est pas lui. » (*ibid.*) Point de ralliement entre l'idéal autotélétique, spéculatif du musical et le pragmatisme de la subsistance alimentaire et financière, le corps du musicien porte les marques visibles d'un sensible musical dont il fournit le socle herméneutique ; en l'occurrence, il donne à voir l'opération d'alchimie qui transforme la musique abstraite en une donnée sensible et intersubjective, et vient relier, en marge de l'expérience du langage, l'au-delà du sens et l'en-deçà du discours. Redoublant la partition, le corps du musicien attribue une forme matérielle à la musique et s'insère dans cette dernière dans la mesure où la signifiante musicale, suivant la proposition de Roland Barthes, n'advient que par le truchement d' « un corps en état de musique¹³⁷. »

Il n'est sans doute pas anodin de souligner que la perspective adoptée dans la scène finale d'*Alexis* glisse de considérations pianistiques à une série de micro-révélation physiologiques, voire érotiques, à partir de la contemplation des mains du pianiste : « Elles avaient noué autour des corps la brève joie des étreintes ; elles avaient palpé, sur les claviers sonores, la forme des notes invisibles ; elles avaient, dans les ténèbres, enfermé d'une caresse le contour des corps endormis. [...] Elles étaient mon intermédiaire, par la musique, avec cet infini que nous sommes tentés d'appeler Dieu, et, par les caresses, mon moyen de contact avec la vie des autres. » (*ibid.*) La contiguïté de la musique et de la sexualité apparaît alors comme un renversement éloquent de la topique du *Künstlerbildungsroman*, dont le conflit entre vie affective et énergie créatrice revient encore comme une constante dans le roman de l'artiste du XX^e siècle, que l'on pense au tarissement créatif de Jean-Christophe dans la foulée de sa liaison avec Anna Braun dans *Le Buisson ardent*, ou encore à la fertilité du deuil d'Albertine comme terreau pour l'écriture chez le narrateur proustien. Dans le roman de Yourcenar, en revanche, musique et érotisme participent d'une même donnée essentielle de l'expérience humaine, car tous deux ont pour foyer le corps agissant et ressentant. La dialectique entre l'âme et le corps qui ne cesse de travailler le monologue d'Alexis se résout à l'horizon de la musique, dont Barthes rappelle que les variations lexicales sur l'intériorité, « “[â]me”, “sentiment”, “cœur” sont les noms romantiques du corps¹³⁸. » Il ne s'agit cependant pas d'envisager cette connexion privilégiée entre musique et *libido* à l'aune du dionysiaque nietzschéen – à

¹³⁷ Roland Barthes, « Rasch », in *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 277.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 273.

tout le moins, pas uniquement dans cette perspective –, inoculant à l’auditeur une volonté d’annihilation par l’expérience extatique du vouloir-vivre. Au contraire, il incombe plutôt de saisir cette part du sacré indissociable de l’expérience érotique dans l’imaginaire yourcenarien. Comme le rappelle à juste titre Jean-Pol Madou, « Marguerite Yourcenar n’a cessé d’être fascinée par les mystiques orientales, les sagesse de l’Inde, en l’occurrence le tantrisme, qui confère à l’érotisme cette fonction de support à la quête spirituelle¹³⁹. » Les distinctions entre la chasteté du musicien comme médiateur vers le divin et la sensualité excessive de l’impulsion créatrice, telles qu’elles irriguent concurremment les discours sur la musique depuis l’Antiquité et trouvent une illustration opératoire dans le binôme nietzschéen Apollon-Dionysos, s’aplanissent chez Yourcenar, laquelle entretient plutôt l’idée de leur interdépendance, voire de leur ravitaillement mutuel au cœur du fait musical. L’auteure formule par ailleurs cette vue de l’esprit à propos de l’œuvre de Thomas Mann, mais on entend évidemment en écho les conceptions illustrées dans son premier opus narratif : « Tout comme l’érotisme, la musique chez Mann est d’essence magique¹⁴⁰. » Tout se passe comme si l’expérience pianistique ultime d’Alexis, dévoilant le « magique musical » à partir des hiéroglyphes de la partition, perméabilisait les frontières de l’intime et du sacré pour libérer la voie de la *libido*¹⁴¹. Dans ce simulacre de lettre qui brille par sa coloration classique, avec sa rhétorique de la circonlocution et son exploitation de l’euphémisme comme ressort poétique, voilà que l’absolu musical, *a priori* le repoussoir de cette « période en réaction contre tout un siècle d’exagération romantique » (AVC : 15) que l’auteure affirme avoir voulu dépeindre, refait surface, cette fois par le revers, dans le magistère assumé par le corps du musicien, dont les mains, comme le formule Alexis, s’avèrent un « intermédiaire, par la musique, avec cet infini que nous sommes tentés d’appeler Dieu, et, par les caresses, [son] moyen de contact avec la vie des autres. » (AVC : 121) Sans doute s’étonnera-t-on d’identifier dans ce passage la double configuration à l’origine du langage poétique romantique, dont nous avons précédemment retracé l’avènement, avec un premier pôle symbolique (vertical) qui aménage un accès à l’intelligible *via* le sensible, et partant, au transcendant *via* l’immanent, et un second axe, déplié à l’horizontal, susceptible de dévoiler les liens invisibles et le système de résonances qui unissent entre elles les choses. Chez Yourcenar cependant, cette plénitude du sens ne peut s’accomplir par le langage,

¹³⁹ Jean-Pol Madou, « Récit, oubli, musique », in Simone et Maurice Delcroix [dir.], *Roman, histoire et mythe dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque de l’Université d’Anvers [mai 1990], Tours, S.I.E.Y., 1995, p. 303.

¹⁴⁰ Marguerite Yourcenar, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann », *Sous bénéfice d’inventaire*, Paris, Gallimard, coll. « Collection d’idées », 1978, p. 297.

¹⁴¹ Béatrice Didier affirme que « la musique est l’art par excellence capable de traduire ce que nous appelons la “libido”, et même le “refoulé”. » (Béatrice Didier, *La musique des Lumières : Diderot, L’Encyclopédie, Rousseau*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, p. 28.)

qui en est débordé de toute part, mais émerge dans l'expérience de la musique, comme vecteur de communion entre l'infini et l'intériorité – comparativement aux spectateurs de théâtre à l'affût de divertissement, « ceux qui vont au concert cherchent plutôt à se retrouver » (AVC : 83) –, et entre les êtres, resserrant dès lors les liens imperceptibles qui unissent les corps. Au regard de cette figure de sens que trace la musique, on remarque aussi que cette dernière permet de donner forme au pressenti, à en informer sa matérialité propre, dans laquelle le silence viendrait réverbérer de tout son être et de tout son *sens*. Pour Alexis, en effet, la musique exprime ce qui reste gravé au cœur du silence et le pousse à son paroxysme : « L'eau muette emplit les conduits, s'y amasse, en déborde, et la perle qui tombe est sonore. Il m'a toujours semblé que la musique ne devait être que le trop-plein d'un grand silence. » (AVC : 81)

La teneur programmatique de cette dernière remarque augure l'éruption de la musique comme réappropriation de sa corporéité et, partant, comme affirmation de son identité ; mais elle signale également la charge herméneutique de la musique, dans la mesure où elle rend vibrante la « matière congelée » du silence faite de toutes ces « paroles qu'on n'a pas dites. » (AVC : 29) La musique donne ainsi consistance au silence, qui représente moins le vide du langage qu'il ne forme lui-même une matière compacte et signifiante : « C'est pour cela peut-être, avoue Alexis, que je deviens un musicien. Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter. Il fallait qu'il ne se servît pas des mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels, mais simplement de la musique, car la musique n'est pas indiscreète » (*ibid.*). Pour « exprimer », non pas pour traduire : l'herméneutique musicale ne suppose pas un système d'équivalences entre l'intelligible et le sensible, mais plutôt de faire surgir, à travers le sensible, la part d'intelligible. De ce point de vue, la lettre d'Alexis ne saurait être appréhendée comme la transcription verbale des partitions musicales, ni même de la traduction *a posteriori* des émotions qu'elles ont générées lors de leur exécution. Il s'agit plutôt de saisir le mouvement à rebours, et de comprendre la venue à l'écriture comme l'aboutissement du moment musical, selon des modalités heuristiques comparables à celles échelonnées par le narrateur proustien. Par rapport à ce dernier, cependant, la musique ne modélise pas la structure de l'œuvre à faire ; elle déploie plutôt un miroir dans lequel Alexis peut enfin s'appréhender dans son intime vérité et se réconcilier avec lui-même. Si le sentiment de dissociation avec son corps fait l'objet d'un passage central du roman, éminemment lacanien, lors duquel Alexis admet que le reflet que lui renvoie la glace ne correspond pas à l'expérience subjective qu'il fait de lui-même – « Il m'est arrivé, seul, devant un miroir qui dédoublait mon angoisse, de me demander ce que j'avais de commun avec mon corps, avec ses plaisirs ou ses maux, comme si je ne lui appartenais pas » (AVC : 56) –, la chute du texte, qui succède à

l'apothéose pianistique, témoigne d'une réelle appropriation corporelle : « j'eus l'émerveillement de retrouver mon corps. Mon corps, qui me guérit d'avoir une âme. » (AVC : 122) Sous l'action de la musique, Alexis découvre qu'il est avant tout un corps ou, à tout le moins, que son âme participe pleinement de son corps, en une résolution quasi monadique¹⁴² de la dualité entre la chair et l'esprit.

En mobilisant une voix narrative elle-même musicienne, Yourcenar évite de situer la musique exclusivement du côté de l'absolu et de l'univers désincarné des essences, et pose ainsi un éclairage singulier sur l'investissement corporel qu'elle engage. Sans pour autant en nier la valeur métaphysique, l'auteure ancre le musical dans une pratique physique, empirique et portée par une subjectivité et, surtout, une sensualité. D'où l'importance de l'objet-piano et, de surcroît, du contact avec celui-ci dans la démarche d'auto-affirmation du protagoniste. À la fin de l'apologie épistolaire d'Alexis, l'instrument semble être le prolongement de son corps et en constituer en quelque sorte l'excroissance, certes bénigne, par laquelle il s'affranchit de ce « déni de soi si proche de la démence. » (AVC : 122) Cette proximité entre l'instrumentiste et le piano, fruit d'un travail corporel en amont et d'une souplesse insufflée à l'instrument, féconde un processus osmotique entre le « devenir-corps de son instrument et [le] devenir-instrument de son corps¹⁴³ », comme l'illustre l'égle blancheur des mains du pianiste et des touches du clavier ; mais cette symbiose a surtout pour effet de mettre en lumière la part physique et sensorielle du jeu musical. Le rapport du pianiste au clavier exemplifie d'ailleurs la distinction qu'opère Barthes entre la musique « que l'on écoute et celle que l'on joue¹⁴⁴ », la seconde lui paraissant le vestige d'une époque révolue où l'amateur pouvait, par l'assimilation du geste pianistique, se confondre avec le musicien¹⁴⁵ : le jeu d'Alexis, particulièrement lors de la scène finale, se présente comme « une activité [...] surtout manuelle (donc, en un sens, beaucoup plus sensuelle) [...] ; c'est une musique musculaire ; le sens auditif

¹⁴² Il faut souligner l'étymologie du prénom de l'épouse d'Alexis, Monique, qui fait entendre la racine grecque *monos* [μόνος], qui se traduit par « unité », ou encore « monade », notion métaphysique désignant l'unité parfaite et absolue. L'idéalisation désérotisée de sa femme par Alexis et l'admiration déférente qu'il lui voue tiennent sans doute à ce que Monique représente cette sérénité de l'adéquation entre le corps et l'âme qui fait défaut au narrateur. La maîtrise avérée du grec ancien de Yourcenar, qui affirme dans une lettre à Anat Barzilai du 22 septembre 1977 que « les bases et les harmoniques de [sa] pensée ont été dès le départ la philosophie grecque » (cité in Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 1990, p. 544.), permet d'envisager la thèse d'un choix onomastique éclairé plutôt que l'effet du hasard.

¹⁴³ Bernard Sève, *L'altération musicale*, op. cit., p. 102.

¹⁴⁴ Roland Barthes, « *Musica Pratica* », in *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 231.

¹⁴⁵ « L'exécutant a, lui aussi, changé. L'amateur, rôle défini par un style bien plus que par une imperfection technique, ne se trouve plus nulle part ; les professionnels, purs spécialistes dont la formation est tout à fait ésotérique pour le public [...], ne présentent jamais plus ce style à l'amateur parfait dont on pouvait encore reconnaître la haute valeur chez un Lipati, chez un Panzera, parce qu'il ébranlait en nous non la satisfaction, mais le désir, celui de *faire* cette musique-là. En somme, il y a eu d'abord l'acteur de musique, puis l'interprète (grande voix romantique), enfin le technicien qui décharge l'auditeur de toute activité, même procurative, et abolit dans l'ordre musical la pensée même du *faire*. » (*Ibid.*, p. 232.)

n’y a qu’une part de sanction ; c’est comme si le corps entendait – et non pas “l’âme”¹⁴⁶ ». La progression dramatique de la scène finale retrace les stades de l’*incarnation* graduelle de la musique, qui s’adresse *a priori* à l’âme pour revenir, en transitant par les mains, *dans* son corps. Au vu de ce déplacement, c’est l’investissement corporel de l’interprète qui se dessine comme lieu d’origine du musical, au même titre que les préférences sexuelles du narrateur, tout compte fait, se révèlent lui être intrinsèques : « La vie m’a fait ce que je suis, prisonnier (si l’on veut) d’instincts que je n’ai pas choisis, mais auxquels je me résigne » (AVC : 122). La musique, au sein de l’économie désirante mise en scène par la confession d’Alexis, active la libre circulation des idées et des affects, fracture les vannes patiemment échafaudées par les scrupules de la morale, et libère l’expression de son être, dont la lettre d’adieu fournit un succédané verbal. C’est en ce sens qu’il convient de recourir à nouveau à la pensée de Barthes, qui circonscrit le spectre d’action de la musique comme un « donner à écrire¹⁴⁷ », et fait de l’élaboration conjointe d’une écriture le résultat obtenu dans la foulée, voire *dans les restes*¹⁴⁸ de l’œuvre musicale.

Ainsi la lettre d’Alexis se donne-t-elle à lire comme le sédiment produit par le passage de la musique et par son action transfiguratrice sur les états d’âme du jeune homme, avec ses effets somatiques. Elle constitue la trace physique de la lutte spirituelle qui s’est accomplie en silence, puis en musique, d’abord en sourdine¹⁴⁹ et, enfin, selon « cette liberté de l’art et de la vie, qui n’obéissent qu’aux lois de leur développement propre. » (AVC : 120) *Memento* ou légende complémentaire à l’usage de Monique, la missive n’est pas moins qu’un ersatz de l’expérience musicale, contrepoint explicatif au silence particulièrement chargé qui prolonge les possibilités ouvertes par la musique : « Le silence qui succède aux accords n’a rien des silences ordinaires : c’est un silence attentif ; c’est un silence vivant. Bien des choses insoupçonnées se murmurent en nous à la faveur de ce silence, et nous ne savons jamais ce que va nous dire une musique qui finit. » (AVC : 108) Pourtant, c’est par l’écriture que l’épistolier interrompt définitivement son solipsisme, en faveur d’une confession imparfaite, car détournée et plusieurs fois traduite¹⁵⁰, permettant à tout le moins de fournir la trame graphique, avec ses « ratures » (AVC : 19), ses

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 231.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 235.

¹⁴⁸ « [...] le lieu moderne de la musique n’est pas la salle, mais la scène où les musiciens transmigrent, dans un jeu souvent éblouissant, d’une source sonore à une autre : c’est nous qui jouons, il est vrai encore par procuration ; mais on peut imaginaire que – plus tard ? – le concert soit exclusivement un atelier, duquel rien, aucun rêve ni aucun imaginaire, en un mot aucune “âme” ne déborderait et où tout le faire musical serait absorbé dans une praxis *sans reste*. » (*Ibid.*)

¹⁴⁹ « C’est de la sorte, mon amie, que j’apprends à jouer presque toujours en sourdine, comme si j’avais peur d’éveiller quelque chose. » (AVC : 81)

¹⁵⁰ « J’ai lu souvent que les paroles trahissent les pensées, mais il me semble que les paroles écrites les trahissent encore davantage. Vous savez ce qui reste d’un texte après deux traductions successives. » (AVC : 19)

digressions et ses demi-aveux, de son affranchissement sexuel et artistique. La lettre reconstitue *a posteriori* les étapes déjà franchies d'un itinéraire personnel, mais appelle surtout à actualiser la *voix* qu'elle renferme. Alexis, précise Yourcenar dans la préface qu'elle insère lors de la réédition du bref récit en 1963, « est le portrait d'une voix » (AVC : 14) : il revient aux lecteurs, qui relaient alors la position de destinataire occupée par Monique, de faire chanter les harmoniques du « registre [de la voix d'Alexis], son propre timbre, [...] ses inflexions courtoises [...] ou encore ces accents de tendresse presque cajoleuse qui en disent peut-être plus long sur les rapports d'Alexis avec sa jeune femme que sa confiance elle-même. » (AVC : 14-15) Il nous incombe, en d'autres termes, de prendre part comme *auditeurs* à la performance musicale et épistolaire orchestrée par Alexis. En effet, l'épistolier qui dit « je », qui déclare de surcroît « faire un effort, non seulement de sincérité, mais aussi d'exactitude » (AVC : 19), s'il s'appuie sur une rhétorique de la transparence et de l'exhaustivité, ne se situe pas moins dans une situation de performance énonciative, dans laquelle la scénographie de la confession reste avant tout une *mise en scène*, avec ses sourdines et ses zones d'ombre délibérées : la forme monologuée de la lettre présuppose un plein contrôle sur le discours et, par conséquent, sur ce qui en est escamoté. La figure du musicien, qui détient pourtant la parole dans le roman, ne se soustrait pas à l'altérité du musical, qui revient par voie oblique dans le dispositif épistolaire : la pratique ambidextre d'Alexis, dépositaire double de la parole et de la musique, œuvre moins à expliquer la musique et, par extension, à transposer en mots l'expérience intérieure vécue le temps d'une séance au piano qu'elle n'en redouble l'opacité pour son interlocutrice. La confession n'est, par conséquent, qu'une intériorité en trompe-l'œil, une intériorité retournée en extériorité ; elle confine au silence et renvoie à la périphérie, tout en accentuant la distance entre Alexis et son épouse, entre la musique, les paroles et l'écriture. De celles-ci, pourtant, Alexis ne cesse de nous prémunir : « Un tableau, une statue, voire même un poème, nous présentent des idées précises, qui d'ordinaire ne nous mènent pas plus loin, mais la musique nous parle de possibilités sans bornes. » (AVC : 108) Et ailleurs : « Les mots servent à tant de gens, Monique, qu'ils ne conviennent plus à personne [...]. Les faits sont après tout bien simples ; il est facile d'en rendre compte : il se peut que vous les soupçonniez déjà. Mais quand vous sauriez tout, il resterait encore à m'expliquer moi-même. » (AVC : 34-35) Cette exégèse de soi appelle une herméneutique musicale, *de facto* incompatible avec l'écriture et qui ne peut que se dissoudre en elle. De ce point de vue, Alexis rejoint ses homologues musiciens ou chanteurs qui traversent et travaillent les récits-partitions tout en leur échappant.

Cartographies musicales, (ré)partition des musiciens

La singularité d'Alexis en regard des autres figures de musiciens du corpus, tant au niveau diégétique et axiologique que narratif, exigeait sa propre catégorie d'analyse pour rendre sensible l'importance du corps de l'instrumentiste, *a priori* étouffé par la posture d'esthète comme par celle du moraliste, et par la négation de la vie qu'elles engagent ; mais elle dévoile également la scénographie de la performance dont résulte l'étrange extériorité de celui qui dit « je ». Une fois mis en relief, ces motifs contenus au revers de la texture lissée du roman entrent pourtant en dialogue avec un imaginaire du musicien, tel qu'en héritent, tout en l'alimentant, le pianiste (et plus largement, le poète dadaïste) Paul Denis dans *Aurélien* et le violoniste Charlie Morel de la *Recherche*. À l'ombre du malveillant violoniste, dont le diabolique instrument l'inscrit dans le sillage du Troukhatchevsky tolstoïen, les pianistes sont d'autant plus inoffensifs qu'ils envisagent leur jeu sous le signe d'une sensualité plus naïve que proprement vicieuse ; mais ces derniers, évoquant la disposition de l'écrivain à sa table de travail tout en doublant leur pratique musicale d'une activité scripturaire (épistolaire ou poétique), perméabilisent les frontières entre intériorité de l'écrivain et extériorité de l'interprète. La portée autoréflexive de l'exécution, dès lors, n'est pas totalement évacuée, bien qu'elle opère de façon largement différente que chez les figures de compositeurs.

Vraisemblablement du même âge, et quasi contemporains l'un de l'autre dans leur temporalité respective, si ce n'est de la Grande Guerre, aux confins de laquelle ils se trouvent isolés chacun de leur côté, les pianistes Alexis Géra et Paul Denis affichent néanmoins des sensibilités on ne peut plus dissemblables : si le premier rejoue l'archétype chopinien du pianiste romantique, dont la nature valétudinaire, l'héritage métissé « de Pologne, de Podolie et de Bohême » (AVC : 116) et la « vocation musicale exclusive¹⁵¹ » modulent les lieux communs associés au compositeur des *Nocturnes*, le second renvoie quant à lui à l'avatar de l'artiste d'avant-garde de l'entre-deux-guerres, doublement poète et pianiste qui joue du Poulenc, s'enthousiasme pour le jazz, écrit des « poèmes automatiques » (A : 514) et ne parle de Bérénice « que par métaphores » (A : 500). La constellation des références que tissent ses discours et ses interprétations musicales circonscrit un milieu artistique, une époque historique, conformément à l'esthétique réaliste qui sous-tend le cycle du *Monde réel*, mais éclaire aussi le portrait du personnage en traduisant, ou en trahissant, son tempérament et sa fonction symbolique à l'échelle du roman. La communion par le sensible rapproche d'ailleurs spontanément Paul Denis de Bérénice, « [d]es

¹⁵¹ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, op. cit., p. 284.

gens du même âge » (A : 66) qui partagent ce même « goût des choses modernes » (A : 283), et instaure un rapport de rivalité tacite entre lui et Aurélien, pour qui « [a]ucune musique au monde ne p[eut] mieux [...] convenir que *Tristan*. » (A : 391) Aurélien, comme son ancienne conquête Mary de Perseval, dont le nom à consonance wagnérienne signale son appartenance à « [u]n monde un peu démodé [...] [a]vec ses habitudes, ses traditions » (A : 93), se rattache au « monde d’hier », comme le précise Aragon lui-même dans la préface qu’il ajoute à la réédition du roman : « Aurélien, plus que tel ou tel homme, est avant tout une *situation*, un homme dans une certaine situation. C’était avant tout pour moi l’ancien combattant d’une génération déterminée au lendemain de l’armistice, en 1918, l’homme qui est revenu et qui ne retrouve pas sa place dans la société dans laquelle il rentre¹⁵². » À l’inverse, Paul et Bérénice naviguent aisément dans les nouveaux cadres de références de l’après-guerre, développent spontanément une complicité musicale – « Ils aimaient parler musique ensemble... » (A : 516) – et composent une insularité esthétique dont Aurélien, « qui n’aimait guère l’art moderne » (A : 482), reste exclu. Au cœur de cette texture sonore bigarrée que déploie *Aurélien*, traversée par un ensemble de tensions esthétiques et de collisions générationnelles, la musique rend visibles les lignes de fracture qui isolent les personnages issus du monde d’avant de leurs jeunes contemporains, et en exacerbe les incompatibilités.

Au Lulli’s¹⁵³ néanmoins, le *dancing* fréquenté par les noctambules du roman où Aurélien a ses habitudes, une certaine mixité sociale semble possible, favorisée par la proximité des danseurs et le rythme des musiques jazz et populaire. La diversité des airs joués reflète cette compénétration des milieux et la confusion des sensibilités : grisés par la consécution d’une gigue (A : 119), d’une valse anglaise, *Whispering* (A : 121), d’un fox-trot (A : 124), d’une java (A : 126), d’un rag-time (A : 128) et d’un tango « banal à souhait, racoleur au possible, avec son charme bon marché, ses accents prostitués » (A : 130), les univers *a priori* irréductibles d’Aurélien et de Bérénice deviennent soudainement poreux sous l’effet de la musique, qui enivre le personnage éponyme comme un alcool. L’espace d’un instant, si fugitif soit-il, le monde de Bérénice acquiert une intelligibilité pour Aurélien, dont l’acuité soudainement se précise : « Peut-être était-ce l’alcool du “drummer”, peut-être... Mille choses prenaient un sens. » (A : 128). Même le visage de Bérénice, point de fuite sur lequel la narration ne cesse d’insister, s’offre à sa préhension : « Alors, se penchant sur elle, il la vit pour la première fois. Il régnait sur son

¹⁵² Louis Aragon, « Voici le temps enfin qu’il faut que je m’explique... » [1966] (A : 10, l’auteur souligne.)

¹⁵³ On y verra bien évidemment une allusion au célèbre Zelli’s, « propriété de Joe Zelli, rendez-vous des musiciens du quartier après leurs engagements et principal lieu des sorties nocturnes des surréalistes festifs (Louis Aragon, Michel Leiris, Jacques Baron, Max Morise, Roland Tual et Roger Vitrac). » (Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XX^e siècle*, Paris, La Dispute, 2013, p. 99.)

visage un sourire de sommeil, vague, irréel, suivant une image intérieure. [...] Portée par la mélodie, abandonnée à son danseur, elle avait enfin son vrai visage, sa bouche enfantine, et l'air, comment dire ? d'une douleur heureuse. Aurélien n'avait encore jamais vu cette femme qui venait d'apparaître. » (A : 131-132) Lorsque le rag-time se termine et que « Tommy, le meilleur "drummer" du monde » (A : 127) cède l'estrade à un orchestre argentin, les discordances acquièrent à nouveau leur relief et la communication verbale ne peut plus qu'achopper au sein du couple : « Ils dansèrent. Ce n'était plus ça. Ce n'était plus du tout ça. La convention de la danse, de cette danse dont ils avaient eu peur un instant, l'un et l'autre, la convention de la danse était entre eux. Cette fausse intimité rétablissait les distances. Ils ne se parlaient pas, de peur que les mots plus encore que les gestes du tango ne les séparassent. » (A : 131) À partir de ce moment, tout se passe comme si la communication n'allait plus qu'en s'effilochant, inchoativement ; la communion des âmes dans l'espace privilégié du jazz ne s'inscrit plus qu'à l'horizon d'un passé hypothétique dont la portée affective n'a d'égale que l'impossibilité du couple. Par ailleurs, le jazz sera désormais le point d'achoppement de la communication pour Aurélien qui, une fois dégrisé, n'y comprend plus rien : « Edmond profère quelque chose qu'on n'entend pas à cause du jazz. [...] Qu'est-ce qu'ils jouent ? Ça vous casse les oreilles. » (A : 346-347) La musique, si elle miroite, le temps d'un rag-time, les virtualités du couple, procède également à leur déchirure, ce que présupposait d'emblée le désignatif de morceau¹⁵⁴, et accentue après-coup la profondeur de l'abîme comme la vacuité des mots qui ne sont « plus du tout ça ».

Chez Proust cependant, la musique perméabilise les frontières sociales et redistribue les valeurs en substituant le système d'opposition entre l'aristocratie et la bourgeoisie par une échelle d'avant-gardisme musical. En effet, le déclin du salon des Guermantes, précipité par leur antidreyfusisme et leur conservatisme artistique, épouse, en un mouvement inversement symétrique, l'ascension du milieu Verdurin, lequel éclipse le Faubourg Saint-Germain par leur engouement pour Wagner puis pour les Ballets russes, et le soutien financier prodigué aux musiciens. De même, la virtuosité du jeune Morel au violon devient le moteur de son avancée sociale, puisque c'est en obtenant le premier prix du Conservatoire qu'il rompt avec ses origines domestiques – il est le fils du valet de chambre du grand-oncle du narrateur – et intègre le milieu Verdurin, devenant subséquentement l'amant du baron de Charlus, de son frère le prince de Guermantes et de leur neveu Robert de Saint-Loup. Priant le narrateur de

¹⁵⁴ Voir Alain Schaffner, « Flux, rythme et répétition dans *Aurélien* », in Paule Petitier et Gisèle Séginger [dir.], *Les formes du temps : Rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2007, p. 217.

« cach[er] entièrement à Mme Verdurin et à ses invités le genre de profession que [s]on père a exercé chez son oncle » Adolphe, et poussant la note jusqu'à lui imposer une parenté factice qui en « faisait presque l'égal de [ses] parents » (R-IV : 301), Morel se singularise par un arrivisme social éhonté et un opportunisme dissimulé derrière un talent musical d'exception, qui semblent aller de pair chez lui. La charge symbolique de son instrument de prédilection, du reste, n'est sans doute pas inoffensive à la noirceur du personnage : le violon, au regard de l'imaginaire musical, n'est-il pas vecteur diabolique par excellence, expression d'une duplicité et force de frayage démoniaque depuis le mythique Paganini, et sans doute bien avant ?

L'in vraisemblance de la fréquentation entre M. de Charlus et Morel étonne d'abord le narrateur lorsqu'il les rencontre une première fois à la gare de Doncières, perplexe de constater l'existence de liens interpersonnels malgré la « disproportion sociale » qui lui paraît « trop immense » (R-IV : 255) entre le fils d'un valet de chambre et un membre de la famille Guermantes. Interloqué par l'approche cavalière du baron, qui aborde le violoniste « sans entrée en matière » par une injonction abrupte – « Je désirerais entendre ce soir un peu de musique [...], je donne cinq cents francs pour la soirée, cela pourrait peut-être avoir quelque intérêt pour un de vos amis, si vous en avez dans la musique » (*ibid.*) –, le narrateur ne saisit pas d'emblée la polysémie de la requête, croyant alors Morel uniquement séduit par les femmes¹⁵⁵. Sous le couvert de la musique, les intentions de Charlus sont pourtant limpides pour le principal concerné, et l'offre monétaire, plus conforme au commerce prostitutionnel qu'à une excentricité de mélomane, suggère l'existence d'un socle commun qui relierait musique et sexualité. La soirée organisée par les Verdurin à la Raspelière, à laquelle se joindront Charlus et son amant, donnera par ailleurs l'occasion au narrateur de mesurer pleinement l'enchevêtrement symbolique de la performance musicale avec son implicite, la performance sexuelle : « À l'étonnement général, M. de Charlus, qui ne parlait jamais des grands dons qu'il avait, accompagna, avec le style le plus pur, le dernier morceau (inquiet, tourmenté, schumannesque, mais enfin antérieur à la sonate de Franck) de la sonate pour violon et piano de Fauré. » (R-IV : 343) Le trinôme d'épithètes choisi pour décrire le mouvement, auquel fait écho le « style rapide, anxieux, charmant avec lequel M. de Charlus jouait le morceau schumannesque de la sonate » (R-IV :

¹⁵⁵ Un épisode antérieur, dans *Du côté de Guermantes*, explique cette fausse hypothèse : à la mort du grand-oncle du narrateur, Jupien se targue des multiples conquêtes, dont il présente quelques photographies à son interlocuteur (R-III : 254), et s'enquiert également auprès de lui pour être introduit à la nièce de Jupien sous le couvert d'une identité surfaite : « Il n'hésita pas à me demander de descendre et de la présenter, “mais par rapport à votre famille, vous m'entendez, je compte sur votre discrétion quant à mon père, dites seulement un grand artiste de vos amis, vous comprenez, il faut faire bonne impression aux commerçants.” » (R-III : 256) Le narrateur apprendra du reste assez rapidement la bisexualité de Morel.

344), relie la coloration du jeu musical au discours affectif, et condense en quelques adjectifs plurivoques la jalousie dévorante qui teintera ultérieurement la relation des deux hommes. Pour l'heure, la séance de musique à laquelle se prêtent Morel et son accompagnateur témoigne plutôt d'une complicité heureuse et d'une complémentarité naturelle grâce auxquelles les amants parviennent à communiquer par-delà le langage : aussi le narrateur pressent-il « qu'il [Charlus] donnerait à Morel, merveilleusement doué pour le son et la virtuosité, précisément ce qui lui manquait, la culture et le style. » (R-IV : 343) La musique semble alors niveler la disparité des rangs sociaux ou, plus exactement, redistribuer les vertus de leur classe et de leur tempérament respectifs en une libre circulation des désirs ; mais elle canalise également une charge érotique puissante, qui constitue le pôle démoniaque et adverse d'une même réalité sublimée : « Mais je songeai avec curiosité, poursuit le narrateur, à ce qui unit chez un même homme une tare physique et un don spirituel. » (*ibid.*) Tributaire de la métaphysique musicale schopenhauerienne qui, s'il s'est efforcé de s'en distancier, imprègne le système esthétique de Proust, la musique constitue une modalité paradoxale, quoique essentielle, du rapport érotisé à l'autre tout en permettant de s'y soustraire : elle sublime à la fois « sa charge érotique [dans] l'ordre de l'ineffable¹⁵⁶ » et éclaire la part refoulée du vouloir-vivre et de la sexualité qui affleure dès lors *par et dans* la musique. Le récital de Morel auquel se joint Charlus devient, dans les circonstances, une manifestation explicite et ostentatoire de la vraie nature de leur relation, et rejoue, à l'ombre des faux-semblants mondains, le trouble physique résultant de la « déviance » sexuelle même qui a contribué, dans une large mesure, à la création de cette musique¹⁵⁷. Cette parodie érotique¹⁵⁸ ne leurre cependant personne en dépit des certitudes du baron de mystifier son entourage à la perfection. La connivence et les sous-entendus polis de Mme Verdurin, si leur ironie échappe à M. de Charlus, témoignent pourtant de la limpidité des secrets du baron, à qui elle offre « deux chambres communicantes et pour les mettre à l'aise di[t] : “Si vous avez envie de faire de la musique, ne vous gênez pas, les murs sont comme ceux d'une forteresse, vous n'avez personne à votre étage, et mon mari dort d'un sommeil de plomb.” » (R-IV : 431) Pour peu qu'ils bernent le flamboyant aristocrate, ils n'en résonnent pas moins davantage pour les lecteurs grâce à la reprise sans doute délibérée d'une même métaphore musicale pour évoquer l'homosexualité, sur laquelle débute par ailleurs *Sodome et Gomorrhe*. Véritable plaque tournante du cycle, ce volume présente dès l'*incipit* la découverte des préférences

¹⁵⁶ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, op. cit., p. 267.

¹⁵⁷ « [...] the psychic disorder arising from sexual deviation which contributed in such large measure to the creation of this music. » Alex Aronson, *Music and the Novel. A Study in Twentieth-Century Fiction*, Totowa (New Jersey), Rowman and Littlefield, 1980, p. 118. Nous traduisons.

¹⁵⁸ *Ibid.*

sexuelles du baron par le narrateur, qui envisage la scène, non sans ironie, par l'entremise de comparaisons d'ordre musical : si les œillades suggestives de Charlus à l'endroit de Jupien obéissent à une périodicité définie, « comme ces phrases interrogatives de Beethoven, répétées indéfiniment, à intervalles égaux, et destinées – avec un luxe exagéré de préparations – à amener un nouveau motif, un changement de ton, une “rentrée” » (R-IV : 7), la consommation de leur attirance réciproque s'exécute au son d'un singulier duo vocal, composé de « sons [...] si violents que, s'ils n'avaient pas été toujours repris un octave plus haut par une plainte parallèle, j'aurais pu croire qu'une personne en égorgéait une autre à côté de moi » (R-IV : 11) que le narrateur perçoit de l'autre côté de la cloison d'une arrière-boutique.

À la lumière de l'étoilement sémantique qui creuse en parallèle une fiction homo-érotique autour de la musique – dont l'occurrence fondamentale demeure la scène liminaire de Montjouvain, où le jeune Marcel surprend les pratiques sadiques entre la fille de Vinteuil et son amie –, il apparaît évident que les scènes de performance musicale qui ponctuent la *Recherche*, en plus d'éclairer les lignes mobiles qui départagent les milieux et leurs habitus de classe, dévoilent les configurations érotiques qui relient entre eux les personnages. Or elles permettent également de prendre en compte la vraie nature sexuelle des individus. Il apparaît donc que la musique contient, dans les replis de cette idéalité pure, éthérée et sacrée qui féconde la vocation artistique du narrateur, une « gaine de vices » où se rejoignent « tout autant les relations de Mlle Vinteuil avec son amie [...] [que] celles du baron avec Charlie » et constitue une « sorte de chemin de traverse, de raccourci, grâce auquel le monde allait rejoindre ces œuvres » (R-V : 252). De ce point de vue, la musique est liée au libidinal, qu'elle parvient néanmoins à sublimer grâce à l'intervention d'un compositeur de génie ; mais contrairement à Vinteuil, génie chaste et solitaire, créant une œuvre sublime en régime d'invisibilité et dont la reconnaissance tardive devient gage d'excellence, le violoniste Morel n'est que l'interprète mensonger d'une réalité supérieure à laquelle il reste insensible. Être fondamentalement vil, dont l'immoralité, la vénalité et « la bassesse de nature irrémédiable¹⁵⁹ » se dissimulent derrière une beauté prodigieuse, le musicien utilise son art comme opérateur de visibilité au même titre qu'il dispose de son corps comme d'un atout pour atteindre ses ambitions et assouvir ses perversions. Outre l'inventivité des stratégies qu'il déploie pour séduire, débaucher puis humilier ses nombreuses conquêtes, Morel n'est pas un créateur, mais bien un émissaire qui assure le contact entre la musique abstraite et absolue, vestige d'un temps perdu, et le fait musical du présent, indissociable d'un

¹⁵⁹ Francine Goujon, « Comment Morel devient “la plus grande des tantes” », in *Marcel Proust 3. Revue des lettres modernes*, Paris-Caen, Éditions Minard, 2001, p. 104.

système de sociabilités, de configurations interpersonnelles et d'une disponibilité affective de l'auditoire. La médiation qu'il rend possible aménage ainsi un espace intersubjectif où se brouillent les catégories sociologiques en même temps que se dissipent les frontières sexuelles. Double passeur, Morel autorise le passage de la musique au même titre qu'il établit le lien inaccessible entre le monde de Sodome et celui de Gomorrhe : s'il aime « assez les femmes et les hommes pour faire plaisir à chaque sexe à l'aide de ce qu'il avait expérimenté sur l'autre » (R-IV : 302), le violoniste pousse d'un cran l'impossible de la fantasmagorie proustienne en

jou[ant] pour la femme qui aime les femmes le rôle d'une autre femme, et la femme [lui] offre en même temps à peu près ce qu'[il] trouv[e] chez l'homme, si bien que l'ami jaloux souffre de sentir celui qu'il aime rivé à celle qui est pour lui presque un homme, en même temps qu'il le sent presque lui échapper, parce que, pour ces femmes, il est quelque chose qu'il ne connaît pas, une espèce de femme. » (R-IV : 24)

Le régime de visibilité de l'interprète prendrait donc forme avant tout dans le socle de la corporalité et de la « déviance » sexuelle.

Prendre la musique à bras-le-corps

Bien que Proust et Aragon soient tous deux contemporains de l'avènement d'un certain nombre de technologies d'enregistrement, il est significatif de constater que la musique qui travaille l'arrière-plan de leurs romans résulte le plus souvent d'une performance *in situ*, soutenue par des musiciens en chair, et non pas d'une diffusion phonographique. La musique des romanciers engage donc nécessairement une présence mais aussi une *praxis*, ancrée dans un corps et dans une gestuelle en action établissant une matière tangible par laquelle appréhender le fait musical et penser celle-ci au miroir de l'écriture – ou contre elle.

Dans le paysage de l'entre-deux-guerres qui s'étoile dans *Aurélien*, Paul Denis incarne, par le capital dadaïste et surréaliste qui lui est attribué, le prototype du poète moderne, épris d'art nouveau, de justice sociale – « [...] dès qu'il parla des nègres, Aurélien vit Denis prendre le parti des nègres. violemment alors. Ça soulevait toute sorte de questions, le jazz, les races inférieures » (A : 598) – et de rapprochements poétiques saugrenus. Si son occupation principale reste la poésie – ou l'océanographie, qu'il pense parfois dans les mêmes termes que sa pratique scripturaire, comme le laisse entendre cette heureuse réplique : « Les smokings et les becs Bunsen, Paul, n'ont aucune raison de se rencontrer hors de la poésie moderne... » (A : 60) –, il n'en demeure pas moins qu'il introduit la scène de la fiction, lors de la fête donnée par Mary de Perseval, en s'installant au piano. Comme le souligne Gwenola Leroux,

dans ce roman informé par les flux et les reflux, par la construction et la déconstruction des lignes narratives, il « [r]este pourtant pour chaque personnage, un point d’ancrage, ce moment où il est présenté, en général lors de sa première apparition scénique, en un ensemble de traits minimum¹⁶⁰. » Ce faisant, l’introduction du jeune poète placée sous les doubles auspices de l’écriture et de la musique moderne acquiert une dimension, sinon herméneutique, à tout le moins symbolique, en créant un effet de croisement entre le jeu pianistique et la pratique romanesque. Paul Denis compose actuellement, confie-t-il à Bérénice, « une sorte de promenade-rêverie, un truc inclassable, avec des digressions dans tous les sens, un peu Jean-Jacques, un peu Sterne », dont il craint « qu’on prenne ça pour un roman » (A : 66), à laquelle l’éclectisme de son jeu pianistique vient offrir un contrepoint singulier. En effet, et non sans rappeler l’irrévérence de Morel chez les Verdurin qui enchaîne aux premières mesures des *Fêtes* de Debussy une marche de Meyerbeer devant l’enthousiasme d’une Mme de Cambremer qui n’y voit que du feu (R-IV : 345), Paul Denis joue de proche en proche du jazz et du Rossini (A : 62), passant de l’un à l’autre comme plus tard il « entraî[era] dans des variations un thème de Manuel de Falla et les airs de *Phi-Phi*. » (A : 172)¹⁶¹ Mais tandis que Morel passe à Meyerbeer en raison d’une ignorance des partitions de Debussy que lui réclame Mme de Cambremer, l’hybridité musicale de Paul Denis relève d’une posture délibérément contestataire. L’hétérogénéité des influences et l’esthétique du collage que met en œuvre le jeune homme, symptomatiques de l’art des années vingt dont Aragon brosse ici un portrait oblique¹⁶² et qui ne sont pas sans évoquer les « Concerts salades » de Jean Wiéner, se répercutent d’ailleurs dans sa gestuelle musicale éclectique, décrite selon les termes d’une métaphore tisserande : « Ce mouvement des épaules, et de tout le corps, au balancier des bras qui semblaient tresser de la paille. » (A : 68) Le pianiste en action se présente plutôt comme un artisan qui assemble plusieurs mélodies en un *patchwork* dépareillé, plutôt qu’il ne se soumet au passage d’une musique transcendante dont il serait l’intermédiaire privilégié.

De même, le concert de jazz auquel assistent les personnages au chapitre XII met en scène le *drummer* Tommy qui fait à son tour l’objet d’une description informée par une conception artisanale de

¹⁶⁰ Gwenola Leroux, « Esthétique du personnage, signe de la personne », *Europe*, vol. 67, n° 717 (février 1989), p. 137.

¹⁶¹ Rien ne permet d’identifier avec précision à quel thème de Falla pense ici Aragon. En revanche, ce qu’il convient de constater dans ce pot-pourri musical est l’écart stylistique qui éloigne l’œuvre de Manuel de Falla, compositeur espagnol proche de Dukas et de Debussy, puis composant également pour les Ballets russes, de l’opérette *Phi-Phi*, montée aux Bouffes pour l’Armistice de 1918.

¹⁶² Dans la préface qu’il ajoute à la réédition de 1966, Aragon écrit qu’« [e]n ce temps-là, [il] [...] tenait pour nécessaire au roman que, si la vie, les événements (l’histoire) [lui] dictaient le roman, tout fût fait pour les effacer, ne laisser que leurs reflets indirects dans la chose inventée, la péripétie imaginaire. » (A : 19)

l'acte musical : « Avec deux baguettes à la main, d'un geste d'aile de papillon, ou mieux de coiffeur faisant tourner les ciseaux, Tommy portait au maximum le tonnerre romantique qu'il avait déchaîné. » (A : 129) La tentation du sublime, suggérée par le trope d'une musique volatile comme l'aile diaphane du papillon qui se déploie, est de justesse contournée au profit d'une métaphore plus mécanique, qui rapatrie la puissance de la musique vers une *praxis* gestuelle précise, bien que triviale, comparée au savoir-faire d'un coiffeur. Aussi pragmatique puisse-t-elle s'avérer, l'exécution musicale conserve pourtant le privilège de réverbérer un certain absolu : c'est en effet par le jazz, emblématique d'une modernité américaine controversée dans le champ intellectuel des années vingt, symptôme d'une invasion de la machine et de dégénérescence morale pour les uns, porteuse de spontanéité et de sensualité libératrices pour les autres, qu'un « tonnerre romantique » se fait entendre et qu'une « solitude de forêt [...] ramen[ant] au mystère premier de leur être » (A : 130) émerge, parmi la horde de danseurs, entre Aurélien et Bérénice. Le court-circuit qui opère entre la trivialité quotidienne, moderniste et imparfaite des choses, et l'élan vers l'absolu constitue d'ailleurs un motif qui innerve le roman dans son entièreté et en infléchit le déroulement. Annoncée d'entrée de jeu par le célèbre *incipit* qui fait entorse au poncif du roman sentimental, la poétique du décalage et du déséquilibre, perceptible dès l'alternance entre l'alexandrin et l'octosyllabe des premières lignes, contribue à rendre saillante cette dynamique particulière : « La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. » (A : 27) Au regard de la confrontation entre l'absolu et le trivial ou, plus exactement, du motif de « l'absolu contrarié par la vie réelle¹⁶³ » que travaille la texture et la structure de l'œuvre – et sur lequel nous reviendrons plus substantiellement au chapitre suivant –, l'irruption de la métaphysique romantique à travers les sonorités syncopées du jazz assure au texte une cohérence esthétique, tributaire non pas d'un arrière-plan sonore historiquement vraisemblable, ni d'un renversement anarchique des valeurs, mais bien d'une poétique en phase avec la « modernité du XX^e siècle : un romantisme en prise sur le concret¹⁶⁴. »

C'est à la lumière de cette prémisse qu'il convient d'envisager la conception aragonienne du musicien telle que la condensent les quelques figures représentées dans *Aurélien*, conception qui change d'ailleurs assez radicalement de celles de Proust et de Yourcenar. Paul Denis au piano, à l'instar du *drummer* du Lulli's, se prêter au premier chef à un exercice corporel, qui engage tout le corps par un assouplissement, voire par une défiguration des traits qui témoigne de la production – et non plus de la

¹⁶³ Gwenola Leroux, « Aurélien et la modernité », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 90, n° 1 (janvier-février 1990), p. 71.

¹⁶⁴ *Ibid.*

seule médiation – de la musique. Que celle-ci prenne forme avant tout dans une corporalité agissante n'est pourtant pas incompatible avec l'avènement du sentiment d'absolu : c'est dans le travail sur la matière musicale que semble s'aménager, par ricochet, une brèche temporelle vers l'au-delà du réel et de l'en-deçà du langage, permettant d'actualiser cette impression enfouie de l'infini à même le spectacle démythifié des corps. Conformément à cette logique, le musicien qui s'exécute ne saurait se prêter à une description idéalisée, même si la musique qu'il produit est susceptible d'éveiller le sentiment du sublime. Celui-ci est par ailleurs représenté sous une double lorgnette, perspectiviste (ou cubiste) et réaliste, selon laquelle coexistent une focalisation atomisante du corps de l'artiste, donnant à voir en pièces détachées les différents membres impliqués dans l'exécution, et un portrait dévalorisant du corps de l'interprète, exposé au travail déformant de la production sonore. Ce sont en effet « les petites grimaces inconscientes dans le visage, qui traduisaient l'effort des doigts » (A : 68) qui retiennent l'attention du narrateur lorsque Paul Denis performe chez Mary de Perseval, son « mouvement des épaules et de tout le corps, au balancier des bras » (*ibid.*) qui construisent une image fragmentée et mouvante du musicien, typique de la modernité cubiste, puis avant-gardiste que ressuscite ici Aragon. La musique prend forme avant tout dans l'effort physique des doigts, dans le tissu musculaire des bras qui fabriquent, moyennant un exercice corporel soutenu, cet art sublime dont le musicien n'est plus le réceptacle divin mais le producteur et le persécuté. Le jazzman du Lulli's fait également l'objet d'un tel démembrement, la virtuosité et la vélocité de son jeu percussif démultipliant ses membres par un effet d'optique : « La caisse battue, les cuivres secoués, résonnaient au centre de la salle sur un rythme précipité, et les bras et les pieds de Tommy volaient autour de la caisse, caressaient la batterie, avec des gestes de poule effrayée de faire tant de bruit, le cou roulant sur lui-même dans les plis de graisse sombre blessée par le faux col immaculé. » (A : 129) Ce spectacle musical, que la transcription verbale rapproche de la toile cubiste, vient accentuer l'aspect prosaïque, voire grotesque de la performance, d'autant plus caricaturale que la musique n'est pas décrite dans le passage et que seule la pantomime nous parvient. Comme l'observe Bernard Sève, « [l]e corps du concertiste, du soliste, du chef d'orchestre, n'a rien à dire, et ce qu'il dit est en trop (regards hallucinés, postures acrobatiques, gestes saccadés, sourires extatiques un peu inquiétants, toute une panoplie de contorsions et de mimiques aux franges du pathologique) ; si nous ne savions pas qu'il joue, il nous ferait peur¹⁶⁵. » Mettre la musique en sourdine exacerbe la gestuelle fantasque et le faciès incongru de l'interprète, désormais réduit à sa corporéité et au spectacle comique qu'il produit : « Il jouait de tout son corps, des pieds, des oreilles, de la peau mobile de son front, il sautait avec sa chaise et retombait dans

¹⁶⁵ Bernard Sève, *L'altération musicale, op. cit.*, p. 104.

un délire qui gagna l'assemblée. Quand l'air se tut, qu'on comprit que le plafond ne s'écroulerait pas et que Tommy, saluant en nage, souffla comme un phoque assis dans une automobile d'enfant, les applaudissements éclatèrent » (A : 129-130). L'animalité du jazzman, sous-entendue par les comparaisons successives avec une poule effrayée, puis un phoque en nage, cristallise une imagerie stéréotypée de l'époque, selon laquelle les Afro-américains, parce qu'ils seraient moins « civilisés », et donc plus sensibles à cet érotisme pulsionnel que les Européens auraient appris à canaliser, seraient restés en contact avec un primitivisme sauvage, désinhibé et bon enfant, dont le jazz serait la manifestation la plus saillante. À l'horizon des discours qui cherchent à le circonscrire, le jazz des Années folles « repose désormais sans ambiguïté sur un fonds racial qui fonde son authenticité et sa puissance d'évocation, et qui lie la "trépidation" du rythme syncopé aux pulsions esthético-sexuelles de la race noire¹⁶⁶. » La teneur axiologique du passage précédemment convoqué implique ainsi que le musicien jazz, porteur d'une authenticité première et d'une connexion plus grande avec sa corporalité, incarnerait en premier lieu la dimension tellurique de la musique à partir de laquelle elle pourra résonner avec une antériorité mythique et idéale, celle de l'enfance primitive comme celle du sublime sacré.

L'imaginaire du bon sauvage ruisselle par capillarité sur l'exécution pianistique de Paul Denis, qui en reprend, tout en les édulcorant, la candeur et la spontanéité. Digne représentant de l'esthétique surréaliste, le jeune poète-musicien est hautement réceptif au jazz, dont il est le seul à identifier le genre¹⁶⁷ ; il en reproduit en outre quelques motifs syncopés au piano, qui exaspèrent son hôtesse (et amante) dont les préférences pour Rossini et Donizetti trahissent leur différence d'âge : « "Insupportable, Paul, vous êtes insupportable ce soir... Jouez quelque chose, à la fin !" Il s'amusait à faire jazz, sans plus. Et je te syncope, et je te syncope. » (A : 62) L'éclectisme de son jeu pianistique serait sans doute à rapprocher des procédés stylistiques de la citation et de la reprise souvent employés par les musiciens jazz lorsqu'ils improvisent. Mais son appréciation de cette musique apparaît surtout comme un relais sémantique qui pose un éclairage indirect sur le couple raté d'Aurélien et de Bérénice, et lui oppose un contre-modèle plus harmonieux. En effet, la géographie musicale que dessinent les préférences des divers personnages qui cohabitent dans ce Paris de l'entre-deux-guerres situe d'emblée Paul Denis, comme Bérénice, du côté de la jeunesse moderniste et fantaisiste éprise de jazz et intouchée par la Grande Guerre. La focalisation sur la juvénilité des traits de Paul corrobore par ailleurs cette association entre le pianiste

¹⁶⁶ Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, op. cit., p. 117.

¹⁶⁷ « [...] tandis qu'en sourdine l'orchestre jouait un rag-time, maintenant, un rag-time que Paul Denis reconnût, content de lui-même : "Il est merveilleux !" soupira-t-il vers Bérénice. » (A : 128)

et la musique nouvelle ; on insiste sur « ses airs de gamin vicieux » (A : 66), sur son « visage de gosse [...] [sa] bouche boudeuse et drôle » (A : 68), sur « cette maigreur et cette nervosité d'enfant » (A : 504), comme pour constamment rappeler que, à l'instar de la musique admirée, Paul Denis est un enfant du XX^e siècle¹⁶⁸.

Le rapprochement se devinait pourtant déjà dans la première irruption du personnage sur la scène de la fiction, dans les mimiques du visage de Paul où s'attarde le regard de Bérénice : « Bérénice suivait la musique sur le visage de gosse de Paul Denis. Cette bouche boudeuse et drôle. Il s'était mis à jouer quelque chose de bizarre et de gai. » (A : 68) La musique semble répondre au modelé de la bouche, par le parallélisme des adjectifs (boudeuse/bizarre, drôle/gai), ce qui permet à la jeune femme de lire la musique sur le visage du garçon, comme elle en suivrait le déroulement à l'aide d'une partition. Dans l'optique où le corps de l'interprète s'assujettit à la réalité musicale, une complicité peut advenir entre Bérénice et Paul, qui, maîtrisant tous deux les codes modernes de la musique, deviennent lisibles l'un pour l'autre. Pour Françoise Escal, les gestes et les mouvements du corps du musicien ne sont pas dénués de signification, ils prennent part à un schéma de communication et participent d'une herméneutique à même « d'élucider, de “traduire” le discours sonore dans la société du signe qui est la nôtre. [...] Dans la communication, ils nous aident à comprendre ou bien la musique dans sa forme et son déroulement, dans son organisation syntactique, ou bien le “contenu” qu'elle est censée avoir¹⁶⁹ ». Les lignes du visage de Paul, qui s'animent comme « la musique à même sa peau¹⁷⁰ », sont intelligibles pour Bérénice au sein de cet espace de communion esthétique déplié par la musique dont ils partagent la compréhension : « Elle eut plaisir à reconnaître le morceau : “Poulenc !” dit-elle. L'autre, étonné, leva son menton : “Vous connaissez ça ? Ça vous plaît ?” Elle fit oui de la tête ». (A : 68) La lisibilité réciproque de leur visage, que foment la connivence spontanée des deux jeunes, est hautement significative en regard de l'économie du roman, qui fait de l'insaisissabilité du visage de Bérénice par Aurélien l'un des motifs névralgiques du texte. À la fin de ce même chapitre, c'est d'ailleurs Aurélien qui se bute à l'impénétrabilité des traits de Bérénice, bouleversée par la déclamation d'un poème de Rimbaud qu'il n'aurait pas reconnu si ce n'était de l'indignation de Paul¹⁷¹ : « Ses yeux tombèrent sur Bérénice. De

¹⁶⁸ Il a vingt-deux ans, comme le précise Mary de Perseval, et quelques pages plus loin, Paul s'indigne que l'on récite encore de la poésie dans une soirée mondaine « en 1922 » (A : 78).

¹⁶⁹ Françoise Escal, « Le corps social du musicien », art. cit., p. 173.

¹⁷⁰ Bernard Sève, *L'altération musicale*, op. cit., p. 105.

¹⁷¹ « Paul soupira légèrement et se pencha vers son voisin : “... La garce... Je ne peux pas supporter ça... Avec tout ce qu'elle voudra, mais pas avec ça... pas avec ça... pas avec Rimbaud... / — Ah, — dit Aurélien, qui n'avait pas reconnu, — c'était Rimbaud ?” » (A : 80)

longues larmes sillonnaient ses joues. De grosses larmes, non retenues. Les yeux ailleurs. Comme s'ils suivaient une chanson. » (A : 80-81) La graphie du visage, creusé par les sillons de larmes, dérouta la mémoire d'Aurélien, qui ne parvient à assimiler l'image de ses yeux, comme toujours ailleurs¹⁷², suivant le déroulement d'une chanson qu'il ne peut entendre. S'il réalise en effet qu'en « la rencontrera[nt] dans la rue, il ne la reconnaîtrait pas », c'est précisément qu'« il ne retrouve pas ce qui chante en elle. » (A : 143-144). Autrement dit, Aurélien demeure incapable de déchiffrer la partition de Bérénice, comme il n'entend rien à ses préférences artistiques et ne parvient jamais à rétrécir l'abîme entre ses envies et ses attentes et celles de sa compagne. Tout se passe comme si la musique, bien plus qu'une couleur du temps, apparaissait comme « l'aune à laquelle se mesurent la modernité ou le passéisme d'un milieu, et, comme par ricochet, les possibilités d'union et de bonheur¹⁷³ » entre les personnages. À l'ombre de cette romance qui tourne à vide entre Aurélien et Bérénice, dans l'attente de « la résolution d'un accord entre leurs cœurs » (A : 320) qui ne saurait venir, subsiste l'immédiate complicité entre Bérénice et Paul Denis, merveilleux « [q]uand il se mettait au piano » (A : 505), mais bafouée par le désir de l'absolu qu'elle canalise dans le souvenir de l'autre qui, pourtant, n'était jamais « assez ».

On l'a vu précédemment, la musique performée agit comme un opérateur de lisibilité en société, tant dans l'univers frénétique de l'entre-deux-guerres qu'au sein des mondanités des salons proustiens. La candeur de Paul Denis, qui succombe à une mort précoce motivée par un « acte gratuit » autant gidien que surréaliste, s'oppose néanmoins à Charlie Morel, ange noir médiateur d'une musique aussi sublime que son interprète est odieux, et dont le visage marmoréen, « dur comme le marbre et beau comme l'antique [...], avec ses cheveux en fleurs, ses yeux fins, son nez droit » (R-V : 186), ne laisse deviner aucun dessein sadique. Pour autant que son corps soit mis au service de la musique et, partant, de son arrivisme social, il n'en demeure pas moins qu'il apparaît comme intouchable, imperméable au pouvoir de la musique qu'il génère comme il reste indifférent aux ravages affectifs qu'il lègue dans son sillage. Le tourment des jeunes filles qu'il abandonne après leur avoir « juré de l[es] aimer toujours, allant jusqu'à [leur] montrer un revolver chargé en [leur] disant qu'il se ferait sauter la cervelle s'il était assez lâche pour l[es] abandonner », le laisse *a posteriori* de marbre, alors que celles-ci « moins oublieuses de lui qu'il n'était d'elles [...] parce qu'en chacune d'elles, comme le fragment d'une sculpture grecque, un aspect du visage de Morel [...] était enclos dans leur cervelle [...] formant protubérance pour un crâne

¹⁷² Le peintre Zamora affirmera plus loin « trouv[er] Mme Morel très intéressante parce qu'elle avait des yeux volés, des yeux qui appartenaient à un autre visage ». (A : 175)

¹⁷³ Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « Ce qui chante dans *Aurélien...* », *Cahiers textuels*, n° 4/5 (1989), p. 92.

non destiné à le recevoir, et qu'on ne pouvait pas opérer » (*ibid.*), conservent les lésions de sa trahison comme autant de blessures de guerre ou de stigmates de son virulent passage. À cet égard, il n'est pas anodin de noter la similitude effective de la déformation cérébrale des jeunes filles avec l'auguste front de Madame Verdurin, qui arbore l'empreinte du passage de la musique comme des blessures de guerre, comme si la musique, pour ces assoiffés d'ascension sociale que sont Morel et la Patronne, était le champ de bataille à conquérir, l'épreuve du feu nécessaire pour asseoir leur supériorité mondaine.

Non seulement intouchable, mais définitivement impénétrable, Morel signale son appartenance à ces êtres de fuite dont Albertine incarne évidemment le parangon, allant même jusqu'à se constituer à la fois comme son double masculin, dans la configuration homosexuelle qui sert de contrepoint au couple Marcel-Albertine, et l'artisan de sa débauche. Au visage multiple et évanescant de la jeune femme répond la nature absconse du violoniste, que le narrateur compare à « un vieux livre du Moyen Âge, plein d'erreurs, de traditions absurdes, d'obscénités, [...] extraordinairement composite » (R-IV : 420), ou encore à « un papier sur lequel on a fait tant de plis dans tous les sens qu'il est impossible de s'y retrouver. » (R-IV : 422) Le réseau sémantique du papier, tramé par les comparaisons employées par Proust pour qualifier le garçon, mettent en évidence l'*illisibilité* de son visage sur lequel, contrairement à celui du poète-pianiste aragonien pour Bérénice – dont le nom qu'elle tient de son époux, par une drôle de coïncidence, est également Madame Lucien Morel¹⁷⁴ –, la musique n'aide pas à faire le jour. Bien au contraire, le regard du narrateur qui scrute l'orchestre en action lors de l'exécution du Septuor chez les Verdurin et en décrit quelques-uns des instrumentistes anonymes, est déconcentré par « une mèche jusque-là invisible et confondue dans [la] chevelure [de Morel] venait de se détacher et de faire boucle sur son front. » (R-V : 240) Cette boucle rebelle l'incite à considérer alors le public « pour [se] rendre compte de ce que M. de Charlus avait l'air de penser de cette mèche » (*ibid.*), et à interrompre le portrait du violoniste pour lui substituer le portrait de l'écoute mi-recueillie mi-endormie de la Patronne. Par cet effet de perspective, l'exécution musicale de Morel ne focalise pas l'attention de la narration, à l'inverse du violoncelliste palpant son instrument « avec la même patience domestique que s'il eût épluché un chou » et la petite harpiste, « encore enfant, en jupe courte, dépassée de tous côtés par les rayons horizontaux du quadrilatère d'or, pareil à ceux qui, dans la chambre magique d'une sibylle, semblait aller y chercher [...] une à une, des étoiles. » (R-V : 239-240) Du reste, il s'agit là de la seule occurrence où

¹⁷⁴ Francine Goujon a par ailleurs bien montré, à partir d'une généalogie du personnage et d'une lecture croisée avec l'œuvre de Balzac, les configurations similaires en œuvre chez Lucien de Rubempré et chez Charlie Morel, entre autres dans leurs relations avec Vautrin / Charlus et leur arrivisme social. (Voir « Morel, ou la dernière incarnation de Lucien », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 32 (2001/2002), p. 41-62.)

les musiciens occupent l'avant-scène de l'énonciation dans le long passage consacré à la description du septuor dans *La Prisonnière*, le narrateur plongeant pour l'essentiel dans une introspection créatrice (dont nous avons précédemment tenu compte dans ce chapitre). La virtuosité proclamée de Morel, dont Saniette déplore l'exubérance – ce qui lui coûtera d'ailleurs l'expulsion du salon Verdurin et, de surcroît, la vie (une première fois, car il mourra à nouveau ultérieurement) – paraît donc détachée de la musique, étant plutôt attribuable à la chevelure indisciplinée du violoniste qu'à l'agilité d'un individu faisant corps avec son instrument. Aussi le baron de Charlus s'extasie-t-il de son talent en ces termes :

Avouez [...] qu'ils ont joué comme des dieux, Morel surtout. Avez-vous remarqué le moment où la mèche se détache ? Ah ! bien alors, mon cher, vous n'avez rien vu. On a eu un *fa* dièse qui peut faire mourir de jalousie Enesco, Capet et Thibaud ; j'ai beau être très calme, je vous avoue qu'à une sonorité pareille, j'avais le cœur tellement serré que je retenais mes sanglots. [...] alors... la Mèche ! Et pendant ce temps-là, gracieuse petite contredanse de l'allegro vivace. Vous savez, cette mèche a été le signe de la révélation, même pour les plus obtus. La princesse de Taormina [...] devant l'évidence de la mèche miraculeuse, a compris que c'était de la musique et qu'on ne jouerait pas au poker. » (R-V : 275)

Il ressort ainsi de cette scène cardinale une impression de schisme narratif, comme si la trame de l'énonciation, porteuse des descriptions musicales et des réflexions esthétiques du narrateur, se dissociait de la représentation du concert et du corps des musiciens, qui investissent pour leur part l'espace mis en sourdine de la fiction. D'un côté, le monde de l'Art ; de l'autre, celui irréconciliable de la matérialité et de la théâtralité mondaine. Au vu de la mécanique sociale proustienne, incompatible avec la profondeur et la solitude de l'expérience esthétique, les interprètes participent d'une pantomime mondaine et, de fait, des conditions matérielles du concert dont la dimension spectaculaire mine l'appréciation véritable de l'œuvre.

Ce procédé poétique s'inscrit à l'horizon du système herméneutique proustien, à l'aune duquel, « [s]oustraite à la vue, la source sonore permet [...] d'accéder à un monde où les repères conventionnels, ceux de l'intelligence ou de l'habitude, vacillent, produisant cette confusion intense d'où un signe pourra se détacher¹⁷⁵. » C'est pourquoi la représentation musicale en acte amoindrit l'expérience esthétique du narrateur par une gestuelle superflue et des effets physiques nuisibles au sentiment du sublime, qui trahissent selon Cécile Leblanc l'aversion de l'auteur pour « le jeu extraverti et trop exubérant¹⁷⁶ » des interprètes. Si, poursuit-elle, « la musique empêche de prêter attention à leurs ridicules, le moindre

¹⁷⁵ Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale au XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF, coll. « Répercussions », 2010, p. 424.

¹⁷⁶ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, op. cit., p. 276.

manque “d’inspiration” du compositeur ouvre les yeux de l’auditeur¹⁷⁷ » et l’incite à négliger l’œuvre au profit de ses interprètes. La figure du virtuose, de surcroît du virtuose obnubilé par la reconnaissance et par « ce qu’on pouvait penser à la classe de violon » (R-IV : 399), apparaîtra sous cet angle comme le contre-modèle artistique par excellence, dans la mesure où il ne s’agit plus, comme chez Vinteuil, de s’effacer en faveur de la musique, mais d’exploiter cette musique au service de son individualité propre. En refusant à Morel le privilège de faire l’objet de descriptions détaillées de sa performance, qu’il délègue plutôt au ridicule Baron éperdu d’amour pour celui qu’il désigne comme son « protégé » (R-V : 258), le narrateur se défend de jouer le jeu du virtuose. Ce dernier se définit d’ailleurs, comme le note Joël-Marie Fauquet, non « pas seulement [comme] quelqu’un qui joue, [mais comme] quelqu’un qui s’exhibe en train de jouer. Il fait de façon ostentatoire parade de son talent¹⁷⁸. » La modestie de Vinteuil, qui s’empressait de ranger la partition laissée sur le piano quand les parents du narrateur venaient le visiter au temps de Combray, tranche nettement avec l’opportunisme de Morel, et accentue son rayonnement comme la figure solaire et idéale du créateur, à l’ombre duquel l’obscurité morale et la gestuelle creuse du violoniste ne prêtent qu’à la caricature, à travers les enthousiasmes des snobs, et à la critique.

Au regard de cette opposition, l’instrument de prédilection de Morel répand son halo mythique et acquiert une épaisseur symbolique et sémantique supplémentaire : le violoniste, informé par l’imaginaire romantique du virtuose démoniaque, travaillerait de concert avec le diable pour libérer sa créativité et « franchir les limites ordinaires de son talent¹⁷⁹. » Pour donner accès à la transcendance, il lui faut donc passer par la transgression, résume Fauquet, au même titre que la grande œuvre sublime de Vinteuil, dont Morel est ironiquement l’interprète, germe au revers de la déviance et du sadisme de sa fille ; si « Satan est virtuose, Dieu est artiste¹⁸⁰ », et c’est du reste le second qui déterminera l’avenir de l’œuvre en rejaillissant, toujours intact, des arcanes du passé à chacune des exécutions. Au prisme de l’éthique proustienne du créateur dont nous avons d’ores et déjà étudié les prémisses, l’interprète, enjoint de s’effacer derrière la partition qu’il exécute, confère à l’œuvre la transversalité temporelle nécessaire à sa reconnaissance par la postérité, le génie authentique ne se mesurant qu’à l’aune d’une consécration différée. Au-delà de la seule virtuosité, immédiatement saluée et indissociable de contingences variables et transitoires, la composition dépend malgré tout du support de l’interprétation, qu’elle souhaite sobre et

¹⁷⁷ *Ibid.*, p 273.

¹⁷⁸ Joël-Marie Fauquet, « Quand le diable s’en mêle... Damnation ou rédemption du virtuose ? », *Romantisme*, vol. 2, n° 128 (2005), p. 50.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 50.

le plus fidèle possible à la partition afin que, d'enfant du silence, cette dernière puisse devenir matière sonore.

De fil en aiguille : de la musique au texte

Revenons brièvement sur la pratique ambidextre du personnage de Paul, qui navigue aisément entre poésie et musique, et en qui un certain nombre de critiques ont identifié des « biographèmes » qui permettent de le rattacher à Aragon lui-même. Maryse Vassevière distingue entre autres la proximité entre *Défense d'entrer* (A : 92), le manuscrit sur lequel travaille le poète-pianiste, qu'il craint qu'on lui affuble l'étiquette générique de roman, et *La Défense de l'infini*, une prédilection pour les cravates et la ressemblance maternelle, mais précise néanmoins que « le regard que porte le romancier sur lui est sans concession¹⁸¹ » ; Hervé Bismuth retient quant à lui les « grands cheveux rejetés en arrière » (A : 60), correspondant à la mise capillaire adoptée à l'époque par Breton, Éluard et Aragon, et le don pour la danse et le piano¹⁸². Considérant la stratégie des « pilotis » et des « fausses clefs » que l'auteur admet, dans la préface de son roman, avoir intégrée dans sa fabrique de personnages, il ne s'agit pas ici d'assimiler la figure du poète-pianiste au romancier – ce qui serait par ailleurs en contradiction avec le programme romanesque d'Aragon, et évacuerait la part de lui-même qu'il affirme avoir investie dans Aurélien¹⁸³ –, mais de chercher à saisir comment se tisse une réflexion sur l'écriture au revers de la pratique pianistique du personnage. Nathalie Piégay-Gros a bien montré que la métaphore du tissu textuel est hautement opérante chez Aragon, non plus comme une référence « à la continuité d'une trame mais bien plutôt à ses accroc¹⁸⁴ » ; présente dès la venue à l'écriture telle qu'il la reconstitue dans *Je n'ai jamais appris à écrire, ou Les Incipit*¹⁸⁵, dans une fantaisie d'enfant consistant à relier les lettres et les dessins par le même fil d'un cerf-volant, l'image du tissu innoverait l'œuvre aragonienne dans son

¹⁸¹ Maryse Vassevière, « Les personnages-parenthèses dans *Aurélien* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 90, n° 1 (janvier-février 1990), p. 42.

¹⁸² Hervé Bismuth, « La figure du poète dadaïste dans un roman de poète : *Aurélien* d'Aragon », *Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Louis Aragon (ERITA)* [en ligne]. URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article655>. [Article consulté le 1^{er} avril 2019].

¹⁸³ « Et je pense qu'Aurélien est un portrait plus fidèle de Drieu, bien que ce ne soit que partiellement un portrait de Drieu. [...] Il va sans dire que bien des traits d'Aurélien viennent de moi, parce que je n'étais pas dans Drieu et que, quand je mettais Drieu en face de certaines situations, c'était en moi que se trouvaient les solutions et les pensées. Mais Aurélien n'était pas plus, au fond, Drieu La Rochelle que moi-même. » (A : 10)

¹⁸⁴ Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1997, p. 177.

¹⁸⁵ « Un beau jour, l'idée me vint que, si je savais écrire, je pourrais dire autre chose que ce que je pensais, et je me mis à essayer de le faire, avec tout ce qui s'était fixé dans ma mémoire, des lettres, des syllabes, des mots. Si bien que je fis en très peu de temps de grands progrès, parce qu'on ne me tenait plus la main, que j'employais mon crayon à ce qui me passait par la cervelle, intercalant des bonshommes entre les lettres, ou des poissons, des cerfs-volants tenus au bout des mots par un grand fil zigzaguant. » (Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou Les Incipit*, cité in Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, op. cit., p. 21.)

entièrement, articulante ensemble les notions de fragmentation et de continuité qui sont la marque de son esthétique. À cet égard, croyons-nous, la description du jeu pianistique de Paul Denis, qui enfile des accords comme il tresserait de la paille (A : 68), évoque, en une allusion métonymique, la poétique de l'auteur, placée sous les auspices du collage, de l'hétérogénéité et de la mosaïque textuelle qui gardent en mémoire les principes esthétiques avant-gardistes (dadaïstes d'abord, surréalistes ensuite) auxquels, jeune, Aragon souscrivait. L'ancrage de la musique dans le corps de l'interprète, le travail somatique et la transformation du visage consolident une conception artisanale de l'écriture et, par ricochet, réaffirment la nécessité de l'unité du sujet, qui se cherche alors dans une « sous-écriture » (A : 13) de lui-même et dans une représentation de soi toujours attaquée de biais, comme en-dessous de la note. Ainsi, Paul Denis « joua[nt] des blues » (A : 68) à la soirée Perseval fournirait une image à teneur programmatique pour l'ensemble du roman, qui élabore justement sa dynamique propre sur le ressort narratif et stylistique du décalage et du déséquilibre – en définitive, sur l'emploi de la syncope et du contretemps¹⁸⁶.

Alors que l'exécution pianistique d'Alexis établissait chez ce dernier les assises heuristiques qui permettaient d'accéder à la parole, le dilettantisme musicien de Paul Denis, condensé de la texture sonore d'une époque, diffracte diverses facettes de la poétique aragonienne, en amont et en aval d'*Aurélien*, et définit une métaphore efficace pour sonder les mécanismes du roman. Par la confrontation des deux figures de pianiste, il appert que la mobilisation d'un instrumentiste performant au clavier renvoie indirectement à l'image du romancier à sa table d'écriture. Seul instrument qui puisse se substituer à l'orchestre, le piano devient une métaphore par laquelle laisser résonner les mille nuances de l'épaisseur romanesque et dérouler les harmoniques de la fiction. La projection de l'écrivain qui se fantasme sous les traits d'un pianiste pourrait s'avérer une manière d'effectuer ce pas de côté exigé par la pratique romanesque et de faire ainsi vibrer l'écart qui se creuse entre le réel et l'imaginaire ; en d'autres termes, de penser l'écriture dans l'intervalle découvert dans le ratage de l'absolu et l'entorse expectative qu'il convient de laisser résonner dans le temps plein de la lecture.

De même, l'interprétation de la musique active la pensée créatrice du narrateur proustien, qui entend dans « les phrases interrogatives [qui] [se] faisaient plus pressantes, plus inquiètes, les réponses plus mystérieuses » (R-V : 245) véhiculées par la performance de Morel « un *appel* à créer et à s'engager résolument dans sa véritable vocation¹⁸⁷ » ; mais cette vocation n'est jamais aussi limpide que lors de

¹⁸⁶ Voir chapitre suivant (*infra*, p. 430-434).

¹⁸⁷ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, op. cit., p. 128.

l'intimité du jeu pianistique, loin des mondanités et de l'interprétation « histrionique¹⁸⁸ » du virtuose en quête d'une croix de la Légion d'honneur. C'est pourquoi le narrateur ne se consacre pas immédiatement à l'écriture du moment où il prend conscience de l'ultime partition de Vinteuil, dont les virtualités lui miroitent en un microcosme musical les modalités de l'œuvre à faire : un travail de transposition reste à accomplir pour que la nécessité de l'écriture affleure, comme par surimpression, de l'appréhension de la musique. Dès lors, la démonstration de virtuosité de l'interprète n'assure plus la médiation entre les deux idiomes, ou à tout le moins elle ne l'active qu'en partie, car elle dissimule la mécanique patiente et individuelle exigée par le déchiffrement d'une partition. La pratique domestique du piano, en contrepartie, engageant plus activement ce travail herméneutique préliminaire, prépare au mieux le passage à l'écriture pour le narrateur en redoublant son dispositif.

Aux périphéries de l'audition du Septuor chez les Verdurin, deux passages consacrés à la musique de Vinteuil nous retiendront encore un moment, en ce qu'ils sertissent le moment de la révélation ultime de l'œuvre musicale de séances pianistiques cruciales pour le développement artistique du narrateur. Tour à tour assumées par Marcel et par Albertine, ces séquences intimes au piano participent, avec l'exécution du Septuor, d'un triptyque musical autour duquel s'élabore *La Prisonnière*, et balisent le foyer privilégié du roman que représente la découverte de l'œuvre ultime de Vinteuil de débats esthétiques préparatoires à l'écriture. Ces deux passages, qui se répondent par une configuration symétrique et une épaisseur musico-littéraire analogue, nous intéressent par le glissement actantiel dans l'exécution de la musique de Vinteuil, qui n'est plus interprétée par des musiciens professionnels mais déchiffrée avec une surprenante habileté par le narrateur et manœuvrée au pianola par sa jeune compagne, dont les « doigts familiers du guidon se posaient maintenant sur les *touches* comme ceux d'une sainte Cécile » (R-V : 368, l'auteur souligne). La compétence musicale du narrateur, comme celle de M. de Charlus qui se manifeste *ex abrupto* à la Raspelière, se dévoile de manière étonnante dans *La Prisonnière* alors que, seul dans son appartement pendant une sortie d'Albertine et « fermant à demi les rideaux pour que le soleil ne [l']empêchât pas de lire les notes, [il] [s]'assi[t] au piano et ouvri[t] au hasard la Sonate de Vinteuil » (R-V : 148). Certes, la pratique domestique du piano ne relève pas d'une exceptionnalité des personnages proustiens, l'apprentissage de la musique s'inscrivant dans le cursus de toute bonne éducation bourgeoise de l'époque – ce qui explique, par le fait même, les compétences quasi nulles

¹⁸⁸ Nous empruntons l'adjectif à Cécile Leblanc, qui consacre une section de son volumineux ouvrage au désintérêt de Proust pour « l'histrionisme des interprètes ». (Voir « Interprètes et histrions », *Proust, écrivain de la musique*, op. cit. p. 268-283.)

d'Albertine en la matière¹⁸⁹, la jeune fille, orpheline et élevée par sa tante, faisant souvent l'objet de reproches quant à sa mauvaise instruction – ; en revanche, l'intensité des réflexions esthétiques auxquelles s'adonne le narrateur tout en exécutant la partition et, de surcroît, la substitution de celle-ci sur le pupitre par *Tristan et Iseult* après avoir été frappé par leur ressemblance d'après une mesure de la Sonate, tiennent lieu de l'exploit de la part d'un pianiste amateur dont on n'avait encore jamais, au bout de cinq volumes, soulevé la pratique fréquente du piano. De même, à l'autre extrémité de ce tome, le texte insiste sur la dextérité avec laquelle Albertine actionne la mécanique complexe du pianola – qui supplée soudainement le piano dans la chambre du narrateur – à partir de « morceaux ou tout nouveaux ou qu'elle [n']avait encore joués qu'une fois ou deux » (R-V : 358), en superposant à sa gestuelle le souvenir de son agilité sportive des premiers jours à Balbec plutôt que l'évocation de son apprentissage de l'instrument. L'énigme de la provenance d'une version pour pianola du Septuor de Vinteuil, « œuvre dont la première audition ne remonte qu'à “quelques semaines”¹⁹⁰ », est d'ailleurs également escamotée. Tout se passe comme si l'exécution de la partition au pianola par un musicien dilettante ne changeait en rien les modalités esthétiques de celle-ci¹⁹¹, ni la fonction qu'elle investit dans l'économie du récit, et qu'au fond, peu importe si le septuor est porté par un orchestre de chambre piloté par un virtuose ou s'il est exécuté dans une réduction pour piano mécanique par une mauvaise musicienne : l'étonnante polyvalence du narrateur ne serait qu'un prétexte, « une obligation narrative (il faut bien que la musique soit jouée) [et donc] nullement une façon différente d'appréhender la musique¹⁹² », sous l'angle du travail cognitif et physiologique qu'elle exigerait par exemple. C'est au contraire au regard des circonstances d'exécution et du coefficient de disponibilité auditive qu'elles favorisent que les séances domestiques se distinguent des interprétations publiques, en nettoyant l'expérience esthétique des scories de la représentation et ménageant de fait une verticalité dans la temporalité, par laquelle l'introspection esthétique peut non seulement advenir, mais devenir inventive.

¹⁸⁹ L'absence de distinction musicale d'Albertine est un motif qui revient fréquemment dans la *Recherche*, et la jeune fille semble être d'ailleurs consciente de la désapprobation par le narrateur de ses goûts en la matière, comme elle l'entend au moment où elle lui confesse ses relations passées avec Mlle Vinteuil et son amie : « [...] Je ne suis pas fâchée de vous montrer que votre petite Albertine pourra vous être utile pour ces choses de musique, où vous dites, du reste avec raison, que je n'entends rien. » (R-IV : 499)

¹⁹⁰ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Klincksick, coll. « Bibliothèque française et romane », 1972, p. 192.

¹⁹¹ Matoré et Mecz soulèvent d'ailleurs l'invraisemblance de l'appréciation véritable du narrateur, « qui se dit musicien [...] [d']une réduction au pianola du chef-d'œuvre de Vinteuil ». (*Ibid.*)

¹⁹² Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2003, p. 230.

« Conversation pieces » : *le piano domestique de Marcel et d'Albertine*

Ce déplacement de l'interprétation professionnelle vers la pratique amatrice revêt une importance particulière pour notre étude, du fait que ces scènes jalonnent la transition qui opère en arrière-plan, sous l'effet du Septuor, entre la topique amoureuse et la *terra incognita* de la vocation littéraire. Lentement préparée par les interrogations lancinantes du narrateur dont la séance solitaire de piano donne lieu à leur formulation, l'audition du Septuor continuera à travailler en aval la sensibilité du narrateur à la manière d'un « chimisme inconscient¹⁹³ », selon l'expression de Georges Matoré et d'Irène Mecz, en un travail souterrain de reconfiguration des impressions musicales, de l'imagination créatrice et des intuitions poétiques. Le passage liminaire du triptyque, celui où Marcel s'installe au piano, rend déjà sensible le rôle heuristique de la musique comme vecteur de création et comme possibilité de *libération* avant même la découverte du Septuor. Tempérée par la certitude qu'Albertine, surveillée par la fidèle Françoise, reviendrait bientôt des courses qu'elle avait préférées à une sortie au Trocadéro avec ses amies, la jalousie du narrateur se dissipe en faveur d'une disposition psychologique favorable, lui permettant de « détacher [sa pensée] d'Albertine, [et de] l'appliquer à la Sonate. » (R-V : 148) Il s'agit là d'un premier prodrome de la transition imminente entre marasme amoureux et appel de la vocation : les affres de la passion amoureuse et de son principal corollaire, la jalousie, parasitant toute possibilité de se livrer à la vocation littéraire, cessent alors momentanément de transir le futur écrivain. Délesté de son obsédante inquiétude à l'endroit de sa maîtresse, il n'entend plus dans « la combinaison du motif voluptueux et du motif anxieux » (*ibid.*) l'ambivalence de son amour – et dépasse par le fait même les conclusions auxquelles s'était arrêté Swann¹⁹⁴ –, mais renoue à travers eux avec ses ambitions autrefois, lors des « jours de Combray – je ne veux pas dire de Montjouvain et du côté de Méséglise, mais des promenades du côté de Guermantes – où j'avais moi-même désiré d'être un artiste. » (*ibid.*) À l'horizon de cette réminiscence, la musique prête le flanc à « un autre point de vue » (*ibid.*), et réinscrit la dialectique entre la vie et l'art au sein des réflexions du narrateur, qui se livre alors librement à des méditations sur la puissance créatrice des œuvres et leur faculté d'expression de « cette sensation de l'individualité que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne » (*ibid.*)

Ce passage, soutenu par le jeu pianistique du narrateur qui s'exécute en sourdine, trame ainsi une nappe de sens où s'enchevêtrent les lieux de l'enfance – et l'évocation de leur interdépendance, déjà esquissée par la musique mais que Gilberte Swann, devenue Marquise de Saint-Loup, confirmera dans

¹⁹³ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁹⁴ Voir Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 117.

le *Temps retrouvé* –, les rapports de force entre l’art et la vie, ainsi que la capacité de l’art à doter les intermittences d’une vie de leur force d’individuation ; mais il appert que c’est justement *parce qu’il* continue de jouer la partition sans en avoir l’air que la méditation esthétique-existentielle du narrateur s’avère aussi prolifique. La vertu programmatique de ces élucubrations, qui dessinent les principes structurels auxquels obéit le roman proustien, est dès lors renforcée par la parenté spirituelle suggérée avec l’œuvre de Wagner : « En jouant cette mesure, et bien que Vinteuil fût là en train d’exprimer un rêve qui fût resté tout à fait étranger à Wagner, je ne puis m’empêcher de murmurer : “*Tristan* !” [...] Et comme on regarde alors une photographie qui permet de préciser la ressemblance, par-dessus la Sonate de Vinteuil, j’installai sur le pupitre la partition de *Tristan* » (R-V : 148-149). La superposition des œuvres de Wagner et de Vinteuil engage la narration dans une étude croisée des deux partitions, dont les « thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s’éloign[a]nt que pour revenir » (R-V : 149) de l’une anticipent la résurgence cyclique de la petite phrase de l’autre. Cette introspection progresse alors vers une leçon d’histoire littéraire dans laquelle la *Tétralogie* wagnérienne apparaît aux côtés de *La comédie humaine* de Balzac, *La légende des siècles* de Hugo et *La bible de l’humanité* de Michelet. La saisie simultanée de l’œuvre de ces créateurs a pour effet d’annihiler momentanément les incompatibilités sémiotiques entre le verbal et le musical par un aplanissement entre musique et littérature, grâce auquel la vocation artistique du protagoniste devient, sinon envisageable, à tout le moins intelligible : « Serait-ce elle [l’habileté vulcanienne des créateurs] qui donnerait chez les grands artistes l’illusion d’une originalité foncière, irréductible, en apparence reflet d’une réalité plus qu’humaine, en fait produit d’un labeur industriel ? Si l’art n’est que cela, il n’est pas plus réel que la vie, et je n’avais pas tant de regrets à avoir. Je continuais à jouer *Tristan*. » (R-V : 151)

L’exécution pianistique, loin d’occuper la focalisation du narrateur qui en fait *a contrario* le socle de sa méditation esthétique, lui permet d’esquisser sans en avoir l’air les principes de composition qui forment la pierre d’assises du roman que nous lisons à travers l’évocation de l’œuvre wagnérienne ; mais elle vient également enraciner la démarche créatrice dans un « labeur industriel » dont le travail herméneutique sous-jacent à l’interprétation musicale offre sans doute l’*analogon* le plus emblématique. L’ininterruption de la musique, en contrepoint à l’effervescence de ses réflexions, trace le sentier le plus immédiat vers la création et annonce « la vocation de la “table” [d’écriture]¹⁹⁵. » L’exposition directe à l’œuvre de Vinteuil, sans intermédiaire ni virtuosité d’apparat qui phagocyterait la perception musicale,

¹⁹⁵ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, op. cit., p. 285.

affine la compréhension de la partition et, par extension, permet au narrateur d'identifier « la sensation de l'individualité que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne » (R-V : 148) comme substrat de l'excellence artistique. En somme, que le geste musical soit peu ou prou occulté de l'énonciation au profit d'un effet d'immanence, comme si la pensée du narrateur était en prise directe sur la matière sonore, n'enfreint pas la scénographie proustienne de la création, laquelle n'est jamais considérée que sous un éclairage oblique et temporellement distant – en amont, la composition de Vinteuil, et en aval, l'écriture du roman. La séance pianistique serait donc à envisager comme le prétexte à une exposition à mi-voix des principes poétiques de la *Recherche*, avec la circulation des motifs qu'elle active et leur infinie complexité dévoilée par leur réapparition périodique, mais surtout comme l'occasion de penser la littérature à travers la musique. D'où le commentaire critique que file le narrateur à partir d'une organicité spontanée commune à la *Tétralogie* et à l'ensemble de la *Comédie humaine* :

L'autre musicien, celui qui me ravissait en ce moment, Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore, et s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une *Tétralogie*, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, [...] s'avisait brusquement de projeter sur eux une illumination rétrospective qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. Unité ultérieure, non factice. [...] Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique (R-V : 150-151).

Au croisement des équivalences et des parentés esthétiques qui se trament entre Balzac et Wagner d'une part, et entre Wagner et Vinteuil de l'autre, le narrateur s'impose comme la variable inconnue de cette règle de trois d'ordre plus artistique qu'arithmétique. De ce fait, le livre à venir qui prend forme à travers celui que nous lisons, ou qui ne serait rien d'autre que celui-là, se place sous la double tutelle de Balzac et de Wagner, dont il s'agirait pourtant de s'affranchir, et réaffirme la fonction autoréflexive de l'œuvre de Vinteuil, doublet métaphorique du roman s'il en est.

Ces constats reviendront dans les développements théoriques qui meublent la séance de pianola avec Albertine, deux cents pages plus loin. À ce stade, le narrateur s'est laissé transcender par la « joie supraterrrestre » (R-V : 249) que soulevait en lui le Septuor et s'est engagé dans une nouvelle tangente de sa sensibilité menant vers le dénouement du « tracé incertain, comportant des sommets, des dépressions

et des lacunes¹⁹⁶ » que constitue sa vocation artistique. Cette révélation musicale ultime, que Matoré et Mecz intronisent comme le « signe initial de la vocation littéraire¹⁹⁷ » au même titre que l'identification de la Sonate scellait, dans *Du côté de chez Swann*, le motif de l'amour et de la jalousie, infléchit durablement l'évolution des réflexions esthétiques qui ponctuent la lente venue à l'écriture. Le dernier passage consacré à l'œuvre de Vinteuil, placé sous le signe de la transmission, permet au texte de « résumer toute l'expérience musicale acquise¹⁹⁸ » et de condenser, une ultime fois, l'*agôn* entre les motifs de l'amour et de la vocation puisque c'est alors Albertine, jusqu'alors tenue à distance des scènes musicales, qui exécute la musique. En effet, peu de temps avant sa fuite définitive de l'appartement parisien du narrateur, ce dernier réclame à Albertine quelques airs de Vinteuil au pianola, lequel est symboliquement situé « entre les portants de la bibliothèque » (R-V : 358), ce qui oblige la jeune fille à s'appuyer *contre* les livres pour actionner les mécanismes de l'instrument – configuration hautement programmatique sur laquelle on reviendra.

S'ouvrant sur une méditation des habitudes pianistiques d'Albertine, dont on souligne la volonté de plaire au narrateur « en ne proposant à [sa] pensée que des choses encore obscures » (*ibid.*), ce passage déploie comme trame de fond les méditations esthétiques déjà exposées ; il enchevêtre à nouveau les considérations affectives et les lubies jalouses du narrateur aux intuitions esthétiques sur la supériorité métaphysique de la musique par rapport au langage, alors saisie comme « quelque chose de plus vrai que tous les livres connus. » (R-V : 360) On reviendra au chapitre suivant sur le renversement qui semble s'être établi depuis les vues défendues pendant le concert Verdurin – lors duquel la musique se situait pour le narrateur légèrement en-deçà de la littérature – : pour l'heure, nous nous bornerons à sonder la fonction narrative et métaphorique d'Albertine en jeune pianiste, et le nœud de sens qui se configure au sein de ce passage entre exécution musicale, tension érotique et impulsion de l'écriture. Pour le narrateur attentif au jeu de sa tendre captive, l'œuvre de Vinteuil n'est plus le lieu de la révélation de l'œuvre à écrire, encore moins l'occasion de resserrer le tissu métaphorique qui recompose, *via* la description musicale, l'armature poétique de la *Recherche* : la partition ne fait l'objet d'aucune remarque supplémentaire outre son identification à « la musique entendue chez Mme Verdurin » (R-V : 359), tout au plus ne fournit-elle qu'un support narratif par lequel penser la transmission entre musique et langage. C'est donc moins la compétence musicale d'Albertine – quasi nulle : elle ne fait qu'actionner les

¹⁹⁶ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche* du temps perdu, *op. cit.*, p. 186.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 82.

mécanismes du pianola – qui importe que la synthèse esthétique qui en découle, et l'économie désirante qui investit alors le concert intime d'une symbolique annonciatrice de l'écriture.

Momentanément revenu de son « absurde » jalousie pour Mlle Vinteuil, « comme Albertine ne cherchait nullement à la revoir » (R-V : 359), le narrateur accorde à sa conscience, d'ordinaire resserrée autour de son obsession pour Albertine, le luxe de vaquer pleinement à l'écoute de la musique de Vinteuil que lui joue sa compagne, d'en apprécier les nouveautés cueillies par son attention et de mieux goûter les motifs qui lui avaient d'abord déplu. Comme lors du concert Verdurin, la musique excite une écoute active et réflexive, qui ramène l'auditeur vers les tréfonds de son intériorité, mais renvoie également sa pensée vers des préoccupations extra-musicales : dynamique à la fois centripète et centrifuge, qui ouvre notre réalité vers celle de l'artiste et en éclaire des aspects jusqu'alors inconnus de nous. La prose proustienne, épousant le flux des réflexions du narrateur, module alors son monologue intérieur en une tonalité hautement essayistique, et brouille les frontières entre soliloque intime et exposé didactique :

[...] il aurait fallu trouver [chez Vinteuil], de la fragrance de géranium de sa musique, non une explication matérielle, mais l'équivalent profond, la fête inconnue et colorée (dont ses œuvres semblaient les fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates), mode selon lequel il "entendait" et projetait hors de lui l'univers. Cette qualité inconnue d'un monde unique et qu'aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir, peut-être était-ce cela, disais-je à Albertine, qu'est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'œuvre elle-même. » (R-V : 361)

Le discours narratif, qui se donnait d'emblée comme une intériorité, perméabilise l'introspection esthétique et la conversation créatrice en un même flux continu, qu'Albertine prend alors en charge : « "Même en littérature ? me demandait Albertine. – Même en littérature." » (*ibid.*) L'interrogation de sa compagne, qui fait écho à une intuition esquissée par le narrateur quelques lignes plus haut – « cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus » (R-V : 360) –, exhorte le futur écrivain à formuler sa conception stylistique à travers le prisme de la musique, comme pour mettre en relief les points de contact entre l'œuvre de Vinteuil et sa poétique propre. Aussi poursuit-il : « Et repensant à la monotonie des œuvres de Vinteuil, j'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde. "S'il n'était pas si tard, ma petite, lui disais-je, je vous montrerais cela chez tous les écrivains que vous lisez pendant que je dors, je vous montrerais la même identité que chez Vinteuil. [...]" » (*ibid.*) Réaffirmant que le substrat du génie esthétique réside dans ces « phrases types », dont la permanence dans toutes les œuvres d'un créateur assure leur unité artistique et répète toujours, sous les auspices d'une diversité illusoire, un même programme poétique, le narrateur parachève ainsi l'opération

de « *transmission de la musique à la littérature*¹⁹⁹ », pour reprendre l'expression par laquelle Nattiez désigne ce passage, et qui nous intéresse en vertu du partage, à la fois esthétique et érotique, advenant *in actu* dans la configuration de la scène.

La disposition de la chambre du narrateur nous paraît en outre significative en regard au dénouement pressenti du roman, comme à la cassure imminente du couple, aussi mortifère pour Albertine qu'elle sera salutaire pour la vocation de Marcel. Le pianola jouxte la bibliothèque et contraint celui qui en joue à tourner le dos aux livres et à prendre appui sur leur rangement compact. L'insistance avec laquelle la narration présente Albertine au pianola, « adossée à [sa] bibliothèque » et dont les « épaules, [autrefois] baissées et sournoises quand elle rapportait les clubs de golf, s'appuyaient à [ses] livres » (R-V : 368), creuse symboliquement l'incompatibilité entre l'être désiré et la vocation littéraire : pour peu qu'il se consacre à sa liaison avec la jeune femme et se love dans une intimité définitive avec celle-ci, que viendrait solder un mariage vaguement envisagé et, selon Andrée²⁰⁰, secrètement convoité par Albertine, Marcel devra renoncer à la littérature, comme l'avait fait Swann avant lui en épousant Odette au prix de sa carrière de critique d'art. Le passage qui relate les séances de pianola rappelle par ailleurs une scène bien antérieure dans la structure de la *Recherche*, modulant en filigrane cette même configuration formée par Swann et Odette lorsque cette dernière lui jouait la petite phrase de la Sonate de Vinteuil. Consolidé par une allusion à Gilberte Swann sous le couvert de la jalousie²⁰¹, le parallélisme permet de marquer dans ce passage l'évolution dans les deux trames narratives. Au piano désaccordé de la demi-mondaine répond le piano mécanique manœuvré par Albertine, mais la promiscuité de Swann au sein du dispositif qu'il forme avec Odette, lui demandant de « rejouer dix fois, vingt fois [la petite phrase], exigeant qu'en même temps elle ne cessât pas de l'embrasser » (R-I : 234), se distingue de l'éloignement volontaire de son jeune homologue, qui préfère rester au lit pendant l'exécution des morceaux. À l'horizon de cette reconstitution partielle, la non-correspondance des positions de Swann et de Marcel montre bien la divergence de leur trajectoire : comme le suggèrent Matoré et Mecz, la mise à distance de la femme aimée serait une manière pour le narrateur de se prévaloir contre la distraction amoureuse, « comme autrefois [la présence] d'Odette aux côtés de Swann, [et] de concentrer son

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 143-144.

²⁰⁰ « Elle espérait que vous la sauveriez, que vous l'épouseriez. » (R-VI : 181)

²⁰¹ « Les phrases de Vinteuil me firent penser à la petite phrase et je dis à Albertine qu'elle avait été comme l'hymne national de l'amour de Swann et d'Odette, "les parents de Gilberte, que vous connaissez je crois. Vous m'avez dit qu'elle avait mauvais genre. N'a-t-elle pas essayé d'avoir des relations avec vous ? Elle m'a parlé de vous. [...]" (R-V : 362)

attention sur la musique de Vinteuil²⁰². » Le dilemme que finit par poser à son amant Odette – « est-ce que je dois jouer la phrase ou faire des petites caresses ? » – se résout, à l'évidence, par « une pluie de baisers » (R-I : 234), signe avant-coureur de l'échec artistique de Swann, alors qu'en contrepartie, l'espace *a priori* aménagé entre le lit de Marcel et le pianola où sied Albertine ne cessera, à partir de ce moment, de se creuser.

Au terme de ce passage, l'entrave que représente Albertine à l'ambition littéraire du narrateur soulève néanmoins deux invites à l'écriture, et participe paradoxalement à l'essor du projet romanesque. En interrompant les hypothèses avec lesquelles il jongle quant à la vraie nature du génie, réductible au fond à une manière qu'a l'artiste d'entendre et de projeter hors de lui l'univers (R-V : 361), la question innocemment posée par Albertine soulève le préjugé *a priori* défavorable envers les possibilités du littéraire à s'affranchir du strict « contenu de l'œuvre » (*ibid.*). La réponse affirmative avec laquelle enchaîne le narrateur réitère l'horizon musical à partir duquel Proust pense le roman, et permet de croire que l'œuvre à venir, comme celle que nous lisons, se construira dans une tension du littéraire vers le musical. Le commentaire interrogatif d'Albertine modéliserait donc le défi au fondement du projet proustien, et il nous semble que sa formulation, précisément de la part de celle qui retarde l'activité scripturaire, n'est pas anodine au regard de la dynamique narrative de la *Recherche* : cet ajournement de l'écriture à cause de la jeune fille, croyons-nous, aurait également une vertu heuristique, que sa mort imminente et le long deuil qui s'ensuit achèveront de mettre en branle.

Si les manœuvres d'Albertine au pianola offrent un contrepoint aux réflexions du narrateur qui, étendu sur son lit et ainsi tenu à distance de la jeune fille, suppute la signification insaisissable des mélodies de Vinteuil à l'horizon de ses expériences antérieures dont il a d'ores et déjà exposé le récit, il contraint également la jeune fugitive à s'immobiliser et à se livrer à l'examen visuel de son amant, qui parvient à la sonder du regard et à avoir l'impression de la saisir enfin. Dès lors qu'elle n'est « plus la même Albertine, parce qu'elle n'était pas, comme à Balbec, sans cesse en fuite sur sa bicyclette, introuvable à cause du nombre de petites plages où elle allait coucher chez des amies et où, d'ailleurs, ses mensonges la rendaient plus difficile à atteindre » (R-V : 357), et qu'elle devient cette « pesante esclave dont [il] aurai[t] voulu [se] débarrasser », le texte cesse de traquer la jeune fille dans ses moindres faits et gestes pour substituer à « cet être fuyant, prudent et fourbe » (*ibid.*) le portrait d'un ange musicien, soumise aux préférences musicales du narrateur quant à la nature des rouleaux qu'elle insère dans le

²⁰² Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche* du temps perdu, *op. cit.*, p. 191.

pianola. À l'instar du mode de perception musicale de Marcel, qui préfère les morceaux de musique qu'il connaît peu et qui stimulent son intelligence herméneutique, « propos[ant] à [son] attention que ce qui [lui] était encore obscur, et [exigeant], au cours de ces exécutions successives, [de] rejoindre les unes aux autres, grâce à la lumière croissante, mais hélas ! dénaturante et étrangère de [son] intelligence, les lignes fragmentaires et interrompues de la construction », Albertine ne lui plaît jamais que lorsqu'elle laisse jouer à plein les virtualités de son existence et se comporte, comme une musique nouvelle, en « une nébuleuse encore informe » (R-V : 358) :

De même que le volume de cet ange musicien était constitué par les trajets multiples entre les différents points du passé que son souvenir occupait en moi et les différents sièges, depuis la vue jusqu'aux sensations les plus intérieures de mon être, qui m'aidaient à descendre jusque dans l'intimité du sien, la musique qu'elle jouait avait aussi un volume, produit par la visibilité inégale des différentes phrases, selon que j'avais plus ou moins réussi à y mettre de la lumière et à rejoindre les unes aux autres les lignes d'une construction qui m'avait d'abord paru presque toute entière noyée dans le brouillard. (*ibid.*)

Irisée par les mille nuances de la musique qui émane du pianola, devenu « par moments [...] une lanterne magique » (R-V : 367), cette autre innovation automatisée de la fin du XIX^e siècle, la jeune femme acquiert rapidement à nouveau cette *épaisseur* qui travaille la curiosité du narrateur et aiguise sa jalousie. L'énigme d'Albertine, formée de la coexistence de pans temporels mobiles et d'images passées stratifiées par la mémoire, redouble les lignes de fuite de la musique, qui construit *a posteriori* son sens dans la mémoire de ses apparitions successives, et corrode toujours davantage les contours de son individualité que le protagoniste s'emploie à fixer. En insistant sur la nature *volumique* de l'essence de l'art musical comme de l'individualité d'Albertine, le texte rend caduque l'image d'Épinal qu'il cherche pourtant à produire dans ce portrait statique d'une Albertine en pianiste docile : convoquant Swann et son complexe de Pygmalion, par lequel il « admir[ait] une femme d'une façon artistique [...], en la comparant pour moi [...] à quelque portrait de Luini, en retrouvant dans sa toilette la robe ou les bijoux d'un tableau de Giogione » (R-V : 369), le narrateur, pour mieux s'en distancier, exacerbe le dynamisme, le volume et les infinies virtualités de la jeune fille qui font craquer le vernis d'une « Albertine comme un ange musicien merveilleusement patiné et que je me félicitais de posséder » (*ibid.*) Invoquer Swann et son rapport à la peinture pour accentuer la dissociation de leur trajectoire respective permet en outre de réaffirmer, par leur antériorité, l'infériorité des arts visuels par rapport à la musique dans le système esthétique proustien, tel que le restitue Michel Butor dans son article sur « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust » : « l'apparition du Septuor impliquera une conscience plus complexe des relations entre musique, peinture et paroles, les trois arts se disposant non plus sur une ligne, mais dans une sorte de

triangle²⁰³. » De ce constat, il nous semble pouvoir tirer une règle générale qui s'applique également à l'ensemble de l'univers proustien : le monde, comme les individus, et de surcroît les êtres dont nous sommes amoureux, se comporte davantage comme un morceau de musique, mobile, insaisissable et accessible qu'au moyen d'un processus de déchiffrement des signes, que comme un tableau statique et « merveilleusement patiné » (*ibid.*) des maîtres hollandais dont se réclame Swann.

L'immobilisme d'Albertine, qui ne fait qu'actionner le pédalier pneumatique du pianola et qui, de ce point de vue, donne consistance à l'image de l'ange musicien ineffable, exacerbe paradoxalement son insondable profondeur et sa multiplicité. Lorsque le narrateur la rencontre sur la digue de Balbec, la jeune fille n'est d'abord présentée qu'en relief, « silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer » (R-II : 394) : comme l'avance Isa van Acker, elle « est donc conçue comme une figure à deux dimensions, que le héros perçoit à distance²⁰⁴. » Au fil de leurs rencontres, elle acquiert néanmoins un certain volume, une pluralité de facettes qu'aucun principe cumulatif ne parvient à singulariser : autant le narrateur côtoie-t-il Albertine, qu'il façonne en égérie de l'élégance Belle Époque, avec ses robes Fortuny, son nécessaire de toilette Cartier et « sa toque de paille d'Italie et [...] l'écharpe de soie » (R-IV : 402), autant la séquestre-t-il dans son appartement afin de disposer d'elle à son entière volonté, jamais il ne parvient pourtant à fixer son essence ou à saisir son ipséité. Au contraire, celles-ci persistent à lui échapper ou encore à réapparaître sporadiquement, avec la force d'un refoulé pour venir défaire ce qui de la jeune fille se donne alors comme du connu. Autrement dit, plus elle est physiquement proche et accessible pour le héros qui souhaite la posséder, plus elle se dérobe dans un foisonnement d'images, d'humeurs, d'attitudes affectives et de penchants sexuels qui réfutent les traits qu'il était jusqu'alors parvenu à définir. C'est pourquoi confrontée au spectacle d'Albertine au pianola, qui devrait normalement faire l'objet de l'auscultation – visuelle et auditive²⁰⁵ – du narrateur, l'instance descriptive vient à s'effiloche dès lors qu'elle cherche à circonscrire le portrait de la jeune femme et diffracte son image à travers une pluralité de pans temporels superposés. Le texte prolifère alors en une suite de visions poétiques d'Albertine, issues de périodes différentes de sa trame narrative mais coexistant néanmoins dans le fil du discours. Sous l'effet des « impression[s] inintellectuelle[s] » (R-V : 367) de la musique déliée par les mouvements de la jeune femme au pianola, celui-ci devenu instrument enchanté projetant sur les murs des fresques

²⁰³ Michel Butor, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », in *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974, p. 260.

²⁰⁴ Isa van Acker, « Écrire l'évanescence. Les intermittences d'Albertine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 100, n° 2 (2000), p. 283.

²⁰⁵ Étymologiquement, ausculter veut dire « écouter avec attention ».

imaginaires, la prose devient comme folle. Pour en rendre compte, on nous pardonnera de citer longuement le passage :

[...] son cou dont le tour, vu de mon lit, était plein et fort et, [...] paraissait plus rose, moins rose pourtant que son visage incliné de profil, auquel mes regards, [...] chargés de souvenirs et brûlant [*sic*] de désir, ajoutaient un tel brillant, une telle intensité de vie que son relief semblait s'enlever et tourner avec la même puissance presque magique que le jour, à l'hôtel de Balbec, où ma vue était brouillée par mon trop grand désir de l'embrasser ; j'en prolongeais chaque surface au-delà de ce que j'en pouvais voir et sous celle qui me le cachait et ne me faisait que mieux sentir [...] le relief de ces plans superposés ; les yeux, comme dans un minéral d'opale où elle est encore engagée, les deux plaques seules polies encore, devenus plus brillants que du métal tout en restant plus résistants que la lumière, faisaient apparaître, au milieu de la matière aveugle qui les surplombe, comme les ailes de soie mauve d'un papillon qu'on aurait mis sous verre ; et les cheveux, noirs et crespelés, montrant d'autres ensembles selon qu'elle se tournait vers moi pour me demander ce qu'elle devait jouer, tantôt une aile magnifique, aiguë à sa pointe, large à sa base, noire, empennée et triangulaire, tantôt massant le relief de leurs boucles en une chaîne puissante et variée, pleine de crêtes, de lignes de partage, de précipices, avec leur fouetté si riche et si multiple semblant dépasser la variété que réalise habituellement la nature, et répondre plutôt au désir d'un sculpteur qui accumule les difficultés pour faire valoir la souplesse, la fougue, le fondu, la vie de son exécution, faisaient ressortir davantage, en l'interrompant pour la recouvrir, la courbe animée et comme la rotation du visage lisse et rose, du mat verni d'un bois peint. (R-V : 368-369)

Offert au regard du narrateur, le corps d'Albertine se fragmente et se prolonge en une multitude d'images alternatives qui s'annihilent entre elles et empêchent la représentation mentale de prendre. Chacune des composantes de la physionomie de la jeune femme focalise momentanément la narration et pousse cette dernière hors du cadrage, épousant tantôt le fil des souvenirs qui émergent dans la contemplation, tantôt la cascade d'associations métaphoriques qui se tissent dans la foulée et exacerbent le désir du narrateur. La sensualité qui travaille ce passage en un kaléidoscope de couleurs, de textures et de lumières miroitées par le corps agissant de la jeune pianiste accentue non seulement la charge érotique du geste comme la configuration désirante dans laquelle il s'inscrit, mais accroît l'insaisissabilité de la figure par l'accumulation des angles de vue, des analogies poétiques et de la juxtaposition de pans spatio-temporels qui brouillent le portrait à mesure que Marcel tente de le broser. À l'instar de la musique de Vinteuil, la réalité d'Albertine se compose « dans l'instantanéité de chacune de ses apparitions²⁰⁶ », comme le formule Laurent Jenny, et non dans une synthèse qui puisse révéler son essence et la fixer en quelques traits distinctifs. Pour autant que la disposition physique exigée par le pianola contraigne la jeune femme à une sédentarité contre-intuitive pour une telle sportive, sa chevelure, ses yeux, les lignes de son visage, tout en elle résiste à l'immobilisme et persiste à s'esquiver, à se transformer, à se multiplier sans cesse

²⁰⁶ Laurent Jenny, « L'effet Albertine », *Poétique*, vol. 2, n° 142 (2005), p. 213.

sous la plume anxieuse du narrateur. De cette représentation proprement aporétique ne résultent en somme qu'une accentuation, comme par le revers, du désir psychotique de l'énonciateur et une plus grande absence de l'être aimée, laquelle seule, en revanche, permettra à la quête d'ordre esthétique d'advenir, à l'ombre portée de sa silhouette en fuite. De ce point de vue, et parce qu'elle ouvre dans le cours du temps sa propre temporalité, Albertine est bel et bien une *figure*, au sens où l'entend Bertrand Gervais, impliquée dans une dynamique désirante et une économie sémantique perpétuelle ; elle force le narrateur à se confronter à son absence dès lors qu'elle est présente, et sature ainsi le discours tout en rongant ses contours et en le minant de l'intérieur.

Cette scène au pianola donne lieu à un renversement significatif par rapport aux exécutions publiques du violoniste Morel : alors que les secondes tendaient à négliger la gestique du violoniste au profit d'une description exhaustive de l'œuvre musicale accompagnée des méditations esthétiques programmatiques pour la suite du roman, la pratique d'Albertine organise la narration de manière à mettre de l'avant la dimension physique engagée dans l'actionnement du pianola et porte peu d'attention à la spécificité des rouleaux qu'elle exécute. Cependant, cette insistance sur la corporalité d'Albertine n'élimine en rien cette aura d'idéalisation que projette sur elle la musique dans l'œil du narrateur, car le texte n'a de cesse d'introniser la jeune femme en tant que figure angélique ou encore sous les traits d'une Sainte-Cécile. Ainsi encastrée entre le pianola et la bibliothèque, dans « ce coin de la chambre [qui] semblait réduit à n'être plus que le sanctuaire éclairé, la crèche de cet ange musicien » (R-V : 369), la belle captive en jeune pianiste n'est qu'un simulacre, d'autant plus qu'elle ne joue pas réellement, une icône, et annonce, par la présence-absence qui la situe tant dans la chambre du narrateur que sublimée dans un au-delà céleste inatteignable, son prophétique départ. Mais en dépit de la fuite, puis de l'accident équestre d'Albertine qui lui sera fatal, les oscillations du texte dans *Albertine disparue*, dérégulé entre une idéalisation du passé amoureux et la douleur du présent, prolongent l'actualité de la jeune femme alors tenue sous respirateur artificiel par un deuil qui se replie sur lui-même et s'éternise en conjectures et en circonvolutions. Les épisodes d'une intimité révolue avec Albertine sont juxtaposés à des récits fantasmatiques qui enflamment la jalousie *post mortem* du narrateur, si bien que c'est une morte-vivante qui gonfle le texte de sa présence et force son ancien amant à revivre dans le désordre les étapes de leur liaison. C'est dans ce contexte fiévreux que Marcel se remémore les séances de pianola, auxquelles il confère une densité érotique exacerbée par rapport aux descriptions qu'en livre *La Prisonnière* :

Je revoyais Albertine s'asseyant à son pianola, rose sous ses cheveux noirs ; je sentais, sur mes lèvres qu'elle essayait d'écarter, sa langue, sa langue maternelle, incontestable, nourricière et sainte, dont la flamme et la rosée secrètes faisaient que, même quand Albertine la faisait

seulement glisser à la surface de mon cou, de mon ventre, ces caresses superficielles mais en quelque sorte faites par l'intérieur de sa chair, extériorisé comme une étoffe qui montrerait sa doublure, prenaient même dans les attouchements les plus externes, comme la mystérieuse douceur d'une pénétration. (R-VI : 80)

Sous l'effet de la mémoire endeuillée, les épisodes narratifs deviennent gigognes et semblent incorporer en une seule représentation différentes actions qui se déroulaient dans la chambre où logeait le pianola ; ou, peut-être de manière encore plus symbolique, le texte confond le souvenir musical vécu par son couple défunt à la restitution approximative des séances d'Odette au piano telles que les lui racontait Swann. Quoi qu'il en soit, c'est le don symbolique de la langue qui nous intéresse dans cet extrait, geste lourdement connoté qui se produit dans le champ magnétique du pianola et qui, par relation de contiguïté, « infuse à la langue toute l'intensité nerveuse de la musique²⁰⁷ ». La transmission soulignée par Nattiez entre musique et littérature opère ainsi à deux niveaux ; car non seulement la leçon professée à Albertine dans la scène de *La Prisonnière* à laquelle renvoie ce passage donne l'occasion au narrateur de sceller, en une théorie transartistique du style, sa conception de l'art et d'appréhender la musique et la littérature comme deux vases communicants, mais le jeu polysémique autour du substantif *langue*, d'abord organe buccal assorti d'un « maternel » qui le surcharge métaphoriquement, confirme la valeur heuristique des séances de pianola pour la quête artistique de l'écrivain : corporellement engagée dans la production de musique mais charnellement unie au narrateur par l'échange de baisers, Albertine est l'intermédiaire, l'agent *conducteur* qui insuffle le flux musical jusqu'à la langue – et le langage – de l'écrivain.

Au cœur de la formation orchestrale éclectique que compose le personnel musical des romans de notre corpus, il semble que le problème de la création ne soit jamais complètement étranger à la mobilisation de musiciens dans l'espace diégétique, que leur pratique soit professionnelle ou encore amatrice. À l'exception de Morel, véritable repoussoir qui met en lumière, par la noirceur de son caractère, l'exemplarité du créateur des partitions qu'il exécute, les figures représentées – curieusement tous des pianistes – supposent un horizon commun de réflexions organisé selon deux grandes prémisses : l'une qui éclaire le travail du corps musicien comme socle de l'exécution musicale, tributaire d'un régime du sensible au sein duquel la *poïétique* s'actualise dans l'expérience esthétique ; et l'autre qui déplie des passerelles entre le clavier pianistique et la table de l'écrivain, solidarité artistique qui nourrira, entre autres, le programme romanesque gidien de l'extérieur²⁰⁸. Les personnages qui occupent la focalisation alors qu'ils exécutent un morceau de musique se prêtent à un ensemble d'opérations sémiotiques pour

²⁰⁷ Patrick Labarthe, « Vinteuil, ou le paradoxe de l'individuel en art », art. cit., p. 115.

²⁰⁸ Voir chapitre précédent : « Le journal intime comme *libretto* », *supra*, p. 214.

lesquelles le corps de l'interprète constitue un puissant relais de lisibilité : saisissable par le langage mais en prise directe sur la musique, la corporéité musicienne extériorise le travail créateur tout en traçant la ligne butoir de ce qui échappe à la parole, qu'elle cherche pourtant à rendre sensible dans l'épaisseur du texte et dans les configurations narratives qu'elle rend perceptibles. C'est sans doute pourquoi Éros surgit fréquemment auprès d'Euterpe, la musique activant la circulation des affects, des désirs et des fantasmes, autrement fossilisés sous les discours et insaisissables par les mots, en un espace-temps alternatif qui propulse la pensée inventive et génère un supplément de sens pour ceux qui écoutent. C'est pourquoi la prise de parole d'Alexis a comme condition *sine qua non* sa réconciliation avec la pratique pianistique, au même titre que les amours vénales du baron de Charlus et de Morel ne s'expriment qu'au moyen de métaphores musicales et ne se rendent publiques que dans la temporalité circonscrite de la performance d'une musique de chambre (!) ; mais c'est aussi pourquoi, à la lueur de ces pianos devenus lanternes magiques, projetant sur les interprètes et sur leur public des motifs de sens à déchiffrer, les visages de Paul Denis et de Bérénice réverbèrent la musique et se donnent à lire comme des partitions, ou encore qu'Albertine remédiate pour le regard amoureux les différents moments de sa spectralisation et leur permet de coexister le temps d'un arrêt au piano, *punctum* inespéré dans l'élan de sa fuite.

La scène musicale et, de surcroît, le corps musicien qu'elle expose constitueraient donc une stratégie de mise à distance double, de soi et du langage par figures interposées : écrire le jeu musical, avec ou sans égards pour le travail herméneutique accompli sur la partition, c'est chercher à penser la transmission comme la tension au fondement de tout acte créatif ; écrire la musique, en contrepartie, c'est admettre les insuffisances de la fiction langagière et donner consistance à l'absence réelle de musique dans l'écriture qui n'en retient rien, mis à part les artifices de sa mise en scène. Variation éternelle sur le mythe d'Orphée, la représentation musicale fictionnelle fait vibrer la tension entre absence et évocation au fondement de tout récit-partition, cherchant à éveiller au creux des mots l'écho de la musique : comme le résume Blanchot, Orphée « perd Eurydice parce qu'il la désire par-delà les limites mesurées du chant et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant²⁰⁹ ». En clair, parce que la musique fait défaut au langage et canalise le désir de l'écrivain comme un nécessaire inatteignable, le mobile de l'écriture serait donc « de [la] ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme et réalité²¹⁰ ». L'écriture de la musique serait en définitive *une écriture du désir*.

²⁰⁹ Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », in *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 227-228.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 225.

c. Les chants du cygne du roman : la voix et la dissolution du sens

Nous avons à dessein conclu le segment précédent sur le carrefour de sens que représente la scène de performance musicale centrée autour de la figure de l'interprète, et les faisceaux d'investissement sémantique et affectif, surtout, qu'elle engage au regard de l'économie désirante mise en scène par les romans. La figure du chanteur et, surtout, de la cantatrice permettront d'accentuer le phénomène. La musique exécutée, tant pour autrui que pour soi-même, canalise l'attention sur la dynamique pulsionnelle qui s'actualise et s'organise autour de l'acte musical, éclairant de fait la zone intermédiaire qui s'aménage, *via* le corps musicien, entre le monde phénoménal de la fiction et l'inarticulé du musical ; s'y rejoignent en outre émotion musicale et expérience de la *libido*, qui font de la musique et de l'interprète un même objet de désir. Au cœur du glissement de focalisation qui, de la scénographie fictionnelle, bascule vers le corps agissant du musicien – « référent » corporel de la musique selon Barthes –, opère une heuristique singulière : la musique, pierre d'achoppement du verbal et agent de dissolution des structures romanesques, éclaire les lignes de force et les nœuds de tension qui se configurent autour du personnage musicien et qui le mettent en relation avec les autres ; mais elle fait également jour sur la vérité de l'interprète et, de surcroît, sur la musique fabriquée sous les doigts de celui-ci comme le prisme où se diffracteraient divers plans de son existence réunis en un seul événement narratif. Alors que la figure du compositeur incite à s'abstraire des cadres de la diégèse pour appréhender la structure du texte, et à lire dans le geste créateur une réplique, ou encore une métonymie de l'acte d'écriture, la musique de l'interprète, au contraire, replie le langage sur les modalités de la fiction et rend sensible l'épaisseur – psychologique ou symbolique – du personnage. Mais à la tension entre le monde du texte et la réalité du langage mobilisée par le doublet compositeur-interprète répond une troisième configuration, laquelle déplace le nœud tensionnel en dehors de cette dialectique pour la situer plutôt dans un hors-texte pris dans le langage – autrement dit, une réalité verbale qui se singularise dans la négation de son sens discursif au profit du symbolique, du sensible et de l'érotique du sonore que Barthes désigne comme le « grain de la voix²¹¹ ». En effet, le chanteur et la cantatrice dont l'organe musical partage la même souche, les mêmes vocables et la même matière que la parole, savent pourtant la signification verbale *de*

²¹¹ Ce que Barthes entend par l'expression *grain de la voix* pourrait se résumer par la « matérialité du corps » qui se fait entendre dans la voix qui chante : « quelque chose est là, manifeste et têtue [...] : quelque chose qui est directement le corps du chanteur, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages, et du fond de la langue [...], comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante. Cette voix n'est pas personnelle [...] et en même temps, elle est individuelle : [...] cette voix charrie *directement* le symbolique, par-dessus l'intelligible, l'expressif ». (Roland Barthes, « Le grain de la voix », in *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 238.)

l'intérieur, en se donnant avant tout comme une voix souveraine, détachée du sujet qui la produit. Ce faisant, ils confrontent le texte à la dissolution du sens qui le guette dans la mesure où, souhaitant rendre compte de l'évanouissement sémiotique qui s'accomplit à même le chant, la prose vient à glisser hors de l'expérience vocale dont elle ne retient que l'abolition du sujet qui écoute. Tout chant serait l'épreuve ultime de l'écriture, parce qu'il retournerait le sens en non-sens, et transformerait le discours poétique en jouissance esthétique. C'est pourquoi, chez Aragon comme chez Des Forêts (et chez Leiris dans une moindre mesure), la mobilisation de figures de chanteurs confronte la fiction, comme le sujet qui la supporte, à son propre effondrement. Que la cantatrice intervienne comme une sorte d'*idole* par laquelle l'auteur établit des équivalences entre le simulacre opératique et la saisie du moi véritable, comme l'investit Leiris, ou qu'elle incarne l'impossible du langage, la plénitude perdue à laquelle aspire le romancier, faisant coïncider « mort à soi et jouissance de l'autre²¹² », « vie spirituelle et [...] vie sensuelle » (MM : 279), comme chez Aragon ; ou encore que le chanteur d'opéra illustre au mieux la cassure entre la voix pure et le substrat dramatique, comme la désolidarisation entre l'illusion scénique – et plus largement référentielle – et la matérialité musicale et verbale du dispositif opératique (ou narratif) de la modernité : tout se passe comme si la figure de l'interprète vocal, pourtant la moins étrangère à l'écrivain qui évolue sous un même régime sémiotique, était précisément l'agent « auto-immune » qui gangrènerait les structures narratives par le revers, en rongéant le tissu signifiant du langage pour en faire saillir le *grain* – autrement dit, la signifiante.

Plus encore que chez l'interprète, auquel la représentation textuelle fait subir une opération d'osmose qui imbrique son corps à l'instrument qu'il manœuvre, le corps du chanteur est le lieu d'une intense activité sémiotique qu'il s'agit à la fois de mettre en marche et de neutraliser, d'*insonoriser*²¹³ de toute forme de manifestations parasites, au profit d'une expansion de la voix pure. Paradoxe ambition, dans la mesure où l'instrument du chant n'est nul autre que le corps de l'interprète, lequel englobe l'organe de production sonore et la musique qui nous parvient, mais n'a de cesse de travailler à son propre effacement dans le temps plein de la performance : comme le mentionne Michel Poizat dans son essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra, « [la] mission de l'artiste sur la scène est d'une certaine façon de tendre à s'abolir comme sujet pour s'offrir comme pure voix²¹⁴. » Or la dialectique entre l'ineffable musical et la rigidité référentielle du verbal ou, pour le poser autrement, « le hiatus entre le *continuum* du

²¹² Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, op. cit., p. 58.

²¹³ « [...] le corps musicien est un corps insonorisé. » (Bernard Sève, *L'altérité musicale*, op. cit., p. 96.)

²¹⁴ Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, Éditions A. M. Métailié, 1986, p. 59.

chant et la discontinuité du langage²¹⁵ », s'accroît dans le cas des figures de chanteurs : en prenant assises sur la mise en scène du corps de l'interprète, le texte entraîne la faillite de l'expérience esthétique et empêche la jouissance lyrique, incompatible avec un spectacle écrit dont il ne reste plus que la gestuelle risible et le décor ridicule. Au regard de cette aporie descriptive pourtant habitée d'une volonté de fixation du chant par l'écriture, les trois romanciers convoqués déploient des stratégies poétiques afin de se soustraire à la discordance (ou, dans le cas des Forêts, d'exploiter cette dernière) entre la volupté esthétique et les impératifs du langage. Si Leiris insiste uniquement sur « la vie de scène » (AH : 90) de sa tante cantatrice, dont il retrace les diverses performances musicales selon une composition en tableaux, Aragon procède plutôt à la narration d'un ravissement sous l'effet du chant de Fougère, qu'il n'aborde qu'au second degré, par l'accumulation de titres qui composent sa discographie, par la présomption que le lecteur l'a déjà entendue (MM : 15) ou encore par la comparaison, notamment littéraire, avec l'œuvre de Colette, par exemple :

Je vais vous dire comment elle est avec la musique : c'est comme il y a des écrivains, ils se donnent un mal à trouver du nouveau, ils font des voyages au diable pour décrire des gens et des paysages qu'on ne puisse comparer à ce que nous connaissons, [...] et puis prenez, je ne sais pas moi, Colette, avec trois mots on est tout de suite entré dans une maison, il y a des coussins sur le canapé, la trace partout des habitudes, une ombre de femme sur des objets vulgaires, je suis pris, je ne peux plus partir. C'est ça, la voix de Fougère. (MM : 16).

En contrepartie, des Forêts fait jouer à plein l'écart entre la performance opératique qui, par le biais d'une voix travestie en figure mythique, subjugué le public, et la médiocrité de l'individu doué comme par hasard de cette voix, de sorte que le sabotage orchestré de Molieri, dont la voix détraque délibérément la partie de Don Giovanni, ne serait que la manifestation intradiégétique du décalage entre la description du mirage sonore et l'expérience décevante que nous en faisons à la lecture. À l'évidence, la construction de ces trois figures ne répond pas d'un même programme poétique, d'où la disparité des techniques mises en œuvre pour faire émerger, dans la rencontre entre l'artifice des mots et la réalité indicible du chant, la voix en tant que point de cristallisation de la fiction et point de dilution du langage. En revanche, elles revitalisent une économie du désir en se donnant comme « objet pulsionnel », au sens où l'entend Michel Poizat, c'est-à-dire comme une donnée d'emblée perdue qui « dialectise le rapport avec l'Autre, avec le désir de l'Autre²¹⁶ », et participerait à la constitution du sujet.

²¹⁵ Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération : un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2013, p. 37.

²¹⁶ Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange*, op. cit., p. 142.

La musique de l'intériorité : la cantatrice comme projection identitaire chez Leiris

L'angle psychanalytique sous lequel Michel Leiris sonde sa fascination pour l'opéra, telle qu'il en fait l'examen dans plusieurs *opus* de son entreprise autobiographique, nous permet de dégager, dès son premier récit, le nœud gordien de sa poétique et, de surcroît, de son éthique de création : l'interpénétration non seulement désirée, mais alimentée entre le monde réel d'un côté, et le monde composite de l'art, du mythe et de l'enfance de l'autre, dont le jeu inventif et la « sacralité ambiguë – tout à la fois joyeuse, colorée et terrifiante²¹⁷ » constituent les principaux ressorts. Au sein de la mythologie leirisienne, cette posture trouve sa principale incarnation dans la figure de Claire Friché, sa tante que Leiris, dans *L'âge d'homme*, « désign[e] sous le pseudonyme de “Tante Lise” », « cantatrice flamande alors assez connue » (AH : 90) dont la vie privée se confond, sous sa plume, avec la trame des divers rôles qu'elle incarna à l'opéra. Ces derniers informent par ailleurs le portrait qu'il en brosse, Tante Lise étant dépeinte sous le signe de la théâtralité : « Je la revois avec ses toilettes, pas très jolies mais tapageuses, [...] ses cheveux si noirs, ses lèvres si rouges, sa peau si fraîche, ses yeux superbes toujours trop charbonnés, car elle savait très mal se maquiller. » (AH : 90) Les apprêts cosmétiques semblent obéir davantage aux contraintes de visibilité qu'imposent la scène de théâtre et l'outrance opératique qu'aux normes vestimentaires du milieu bourgeois auquel elle appartient. Ils contribuent, en outre, à faire du spectaculaire et du *kitsch* les modalités de l'existence de cette femme, pourtant « si paisible, de caractère si bourgeois et si rangé » (AH : 99), mais dont le dispositif opératique dans lequel elle prend part et l'investissement affectif auquel il invite ont fait d'elle, dans l'imaginaire de l'auteur, une Judith²¹⁸. Peu important en réalité la retenue et la bonté de la cantatrice une fois hors des planches : ce sont les Carmen, Salomé, Électre, Dalila, Tosca et autres incarnations lyriques qui confèrent une épaisseur symbolique à la Tante Lise, comme autant de strates de sens qui participent de l'imaginaire de la chanteuse d'opéra et qui l'intronisent en tant qu'idole dans la mythologie personnelle de l'auteur.

Leiris insiste par ailleurs sur la forte constitution de sa tante, « façonnée à l'échelle des scènes de théâtres lyriques sur lesquelles elle se produisait²¹⁹ », précisera-t-il trente ans plus tard dans le troisième tome de *La règle du jeu*, ce qui contribue sans doute à façonner « l'image [...] un peu impressionnante » (AH : 99) de la cantatrice/castratrice, centrale dans la construction de son imaginaire érotique. La

²¹⁷ Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération*, op. cit., p. 37.

²¹⁸ La fantasmagorie leirisienne se trame, dans *L'âge d'homme*, dans une série d'associations à partir du diptyque de Cranach *Lucrèce et Judith*, dont les deux héroïnes mythiques incarnent respectivement la figure virginale et la figure vénale.

²¹⁹ Michel Leiris, *Fibrilles*, in *La règle du jeu*, éd. de Denis Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 468-469.

séquence des rôles de la Tante Lise que déroule l'auteur, comme autant de facettes d'une même Judith « faucheuse de têtes et de sexes²²⁰ », imprime l'ascendant mortifère et l'imago de femme fatale qu'il lui attribue. L'image de la tante se déplie au gré des associations et des souvenirs de l'auteur, en une mosaïque de tableaux dont les costumes scéniques et la fonction thanatique forment les principes directeurs pour l'écriture. À travers l'énumération des apparitions scéniques de la tante Lise, la pensée associative ravitaille la prose, chacune des figures réifiées par la cantatrice déclenchant la production du sens, « le repli du symbolique sur le biographique²²¹ ». Ainsi le rôle de Carmen, « dans lequel Tante Lise [lui] apparût une magnifique et tentante créature » (AH : 91), cristallise-t-il l'esthétique et la métaphysique de la tauromachie²²² au fondement du projet autobiographique leirisien, dans l'enchevêtrement entre pulsion scopique, catharsis érotique et désir de mort : « Donnant un coup de couteau à l'une de ses compagnes cigarières et se moquant jusqu'à ce qu'il la tue du nigaud qu'elle a fait désertter, amante d'un *matador* [...] qui lui dédie la bête qu'il met à mort comme à une déesse sanguinaire pour qui il doit risquer de se faire éventrer, la belle Carmencita, avant d'être meurtrie, est bien une meurtrière » (*ibid.*), comme Leiris-écrivain se fantasme à la fois en taureau et en torero. Elle-même, poursuit-il, se soumet à une étrange corrida, motif qui apparaîtra comme le fil rouge qui condense les différentes interprétations de la Tante en une même vérité mythique : « qu'il s'agisse de la scène où, assise sur une chaise et les bras liés derrière le dos, sa rouerie de jolie garce amène Don José à la délivrer, ou [...] quand – se faisant les cartes aussi gentiment qu'une fille à soldats [...] – elle voit avec terreur venir “la mort ! encore ! toujours ! la mort !” et devient aussi obsédante que le trépas lui-même » (*ibid.*), l'articulation entre femme fatale et femme sacrifiée, « avers et revers d'une même médaille » (AH : 141), décline la logique tauromachique en une pluralité d'icônes à la fois sacrifiées et sacrificantes. Au personnage de Marie-des-Anges « de cet exécrationnel drame lyrique tiré du roman de Richepin » (AH : 91),

²²⁰ Catherine Maubon, *L'âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997, p. 79.

²²¹ Marie-Pascale Huglo, « Le photo-montage dans *L'âge d'homme* de Michel Leiris », *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 52.

²²² Le modèle tauromachique, à la fois posé comme l'*analogon* de l'opéra et son paradigme concurrent, est central dans la poétique leirisienne, en particulier dans ses premières œuvres. Dans *L'âge d'homme*, la fonction parallèle des deux modes de spectacle est mise en lumière par l'emploi du syntagme « drame mythique » pour désigner la corrida, et resserrée par cette affirmation : « je suis fervent des courses de taureaux parce que, plus qu'au théâtre [...] j'ai l'impression d'assister à quelque chose de réel : une mise à mort, un *sacrifice*, plus valable que n'importe quel sacrifice religieux, parce que le sacrificateur y est constamment menacé de la mort » (AH : 69-70). Bien que le jeune Leiris préfère la tauromachie à l'opéra, les deux arts auront tendance à s'inverser dans la hiérarchie des goûts de l'auteur en fonction, comme le remarque Timothée Picard, du critère évolutif de réalité : « Tantôt il condamne sa propension à fuir le réel et exalte au contraire cette mise en danger permanente du torero dont il se sent incapable ; tantôt il assume cette lâcheté et accepte alors, non sans complaisance ni haine de soi, de se tremper tout entier dans ce monde en effigie qu'est l'opéra, où mourir n'est qu'un jeu. » (Timothée Picard, *La civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 206.)

qui venge son fils humilié par une prostituée en « rapportant son cœur saignant » (*ibid.*), correspondent l'arc de Salomé, « fille implacable et châtreuse [...], châtiée finalement par Hérode, père incestueux et terrifié » (AH : 95) et celui d'Électre, dont le meurtre scénique de Clytemnestre conduit non seulement la fille d'Agamemnon à danser à la mort, mais eut des échos dans la vie réelle de la tante Lise : « Je me rappelle avoir entendu dire par mon père qu'à chanter ce rôle Tante Lise s'était abîmé la voix à cause de la violence farouche qu'il impliquait » (*ibid.*) La portée sacrificielle du rôle transcende les frontières entre la réalité et la fiction, puisque la cantatrice subit véritablement des séquelles physiologiques à la suite de sa performance. À l'instar du spectacle taumachique, la performance opératique noue représentation et vérité dans un même délire collectif aux allures de cérémonie religieuse, amalgamant mort scénique et mort authentique – à tout le moins, conséquences corporelles effectives – en un paroxysme cathartique vécu « sur le mode orageux du sacré » (*ibid.*)

De l'appréhension de la diva au prisme de ses personnages, il émane donc une constante singulière, la triple analogie entre l'érotisme, le rituel opératique et le sacrifice morbide qui s'incarne dans l'image de la cantatrice en Judith – ou en Méduse, autre figure tutélaire en laquelle Robert Bréchon voit « une amplification de celle de Judith²²³. » À l'aune de cette triade structurante pour l'imaginaire leirisien, les tableaux où apparaît successivement la tante Lise sous les traits des différentes figures interprétées insistent avant tout sur l'imposante corporéité de la chanteuse, tantôt bouleversante Salomé dont la « forte poitrine retenue par deux plaques de métal ouvragé, sur sa chair nue ou sur un maillot rose semblait [émaner] son odeur » (AH : 92), tantôt Marie-des-Anges « en coiffe de paysanne bretonne (ce qui, sur son visage gras et fardé, n'avait rien de particulièrement seyant) » (*ibid.*), tantôt Électre « dansant la danse du feu, échevelée, pieds nus, le visage empreint d'une joie sauvage et tenant à la main une torche allumée », avec « [ses] jambes musclées, sa flamme, son rire, sa chevelure défaite représentant typiquement la bacchante, avec quelque chose de plus sombre pourtant » (AH : 95). À la jonction entre le tragique, l'érotique et le *kitsch*, les images ne conservent rien de l'intensité de l'expérience musicale vécue, dont la fossilisation par l'écriture oblitère la composante la plus fondamentale : la voix. Il est à cet égard significatif de constater que l'unique occurrence où la voix de tante Lise fait l'objet de remarque dans *L'âge d'homme*²²⁴ survient dans le commentaire du père évoqué ci-haut et concerne l'érosion vocale

²²³ Robert Bréchon, *L'âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, L'improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2005, p. 93.

²²⁴ La tenue sous silence des caractéristiques de la voix de la Tante Lise est spécifique à *L'âge d'homme*, puisque Leiris reviendra sur cette figure tutélaire de son enfance dans le troisième tome de *La règle du jeu (Fibrilles)* pour en souligner la qualité « ample, pure, puissante et veloutée. » (Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 651.)

de la chanteuse à cause d'une partition particulièrement ardue « comporta[nt] d'immenses et déchirants écarts sonores. » (AH : 96) Plus tard, Leiris admit que le souvenir qu'il garde de la voix de sa tante « n'a pas l'acuité voulue pour [qu'il] puisse, mentalement, l'entendre à nouveau chanter²²⁵ », lacune qui serait tributaire de la nature même de la voix, dont Poizat a souligné l'inévitable « effet de perte [...] du moment où le sujet a inconsciemment la représentation d'un état totalement épuré, hors langage, vécu au cours de cette expérience primitive de jouissance²²⁶ ». Mais par-dessus tout, l'incapacité à rendre à nouveau tangible la texture de la voix serait à comprendre dans le rapport affectif, pour ne pas dire érotisé, qui s'est noué entre le jeune Leiris et la figure mythifiée de la tante Lise, toujours auréolée du bric-à-brac composite des décors de théâtre : « Peut-être cette voix me touchait-elle de si près que je m'en laissais imprégner sans même l'écouter ? Peut-être n'était-elle pour moi que l'une des façons, entre autres, de se manifester la créature rayonnante que je ne parviens pas aujourd'hui à séparer du décor de ses épiphanies²²⁷ ». La voix humaine, énonce Barthes, serait « un lieu qui échappe à toute science²²⁸ » et qui, de surcroît, déroge à tout *logos*, à entendre dans son acception large ; l'écriture procéderait à la « destruction de toute voix²²⁹ », impliquerait « un rapport [...] forcément amoureux²³⁰ » et entretiendrait un lien viscéral, pulsionnel avec la présence sonore qui serait irréductible aux modalités de l'écriture. Ce serait donc par-delà la tessiture de la cantatrice, dans les inflexions et le souffle d'une voix qui sont gages d'une présence charnelle dans le langage, qu'il convient de cerner ce que Leiris, « penché – comme un amoureux [...] – sur des photographies²³¹ » de sa tante, cherche à ressaisir à partir de ces clichés que *L'âge d'homme* étale comme une galerie rétrospective de la gloire de la diva dans ses rôles les plus mémorables.

Ce n'est donc plus la voix comme fétiche mélomane ou comme puits du sublime qui interpelle Leiris, c'est l'expérience singulière du corps et de la douleur mise en scène qui informe sa fantasmagorie personnelle, au sein de laquelle le plaisir sexuel et le goût du châtement s'alimentent mutuellement. L'opéra, comme le montre la ronde des *prime donne* interprétées par la tante Lise, renvoie l'écrivain à ses désirs, comme un miroir déformant par lequel il prendrait conscience de lui-même par procuration. Exposant les différents rôles dans lesquels il a pu voir sa tante comme autant de lorgnettes par lesquelles

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange*, *op. cit.*, p. 148.

²²⁷ Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 652.

²²⁸ Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », *L'obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 247.

²²⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 1984, p. 63.

²³⁰ Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », *op. cit.*, p. 247.

²³¹ Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 653. Nous soulignons.

s'ausculter, Leiris ordonne les performances marquantes de la cantatrice de manière à tracer les faisceaux de sens qui feraient signe vers sa propre vérité, marquée par une imagerie doloriste et des schémas psychiques à coloration sadomasochiste²³². L'assimilation de la tante Lise à la figure de Judith, libératrice du peuple juif après avoir séduit puis décapité Holopherne, culmine à la fin du chapitre par l'énonciation de sa conception de l'amour qu'il place sous la double égide de la tragédie opératique et de la sanction corporelle :

j'étais bouleversé par l'idée qu'il existait des hommes asexués, en somme des "châtrés" (me semblait-il) analogues aux eunuques qui figuraient parmi les personnages de ballet. Joint à l'image, très douce mais un peu impressionnante, de Tante Lise, cela contribuait à me faire envisager l'amour comme quelque chose de menaçant et de fatal, où l'on risque de laisser sa vie, d'une manière comparable à celle dont se perdit Holopherne au cours d'un trop galant souper. (AH : 99)

Pour celui qui « ne conçoit guère l'amour autrement que dans le tourment et dans les larmes » (AH : 75), l'identification à Holopherne, d'abord inscrite en creux, puis réaffirmée au fil de la symbolique du texte, suggère que l'angoisse de la castration, dont la tête coupée du roi d'Assyrie constitue une variante plus ou moins facile, a partie liée avec l'expérience opératique comme expérience primaire de sublimation des désirs. En effet, le premier chapitre titré²³³ de l'œuvre s'ouvre sur une déclaration de foi de la part de Leiris, qui resserre d'emblée le réseau mollement tissé entre son sens du tragique et son initiation précoce à l'opéra : « Une grande partie de mon enfance s'est déroulée sous le signe de spectacles, opéras ou drames lyriques » (AH : 42). Le goût prononcé pour les arts de la scène féconde très tôt chez le garçon une fascination pour la souffrance et une culpabilité complaisante, données contiguës aux pôles constitutifs de l'expérience tragique dont il chapeaute le récit de son enfance. Dès son plus jeune âge, raconte-t-il, il s'amuse avec ses frères à reconstituer les œuvres dramatiques auxquelles il assistait « avec des décors et des costumes improvisés [...] Mon rôle me plaisait, de même que tous les rôles de "souffre-douleur" qui m'étaient invariablement dévolus dans mes jeux avec mes frères » (AH : 47). Son engouement pour *Parsifal*, avance-t-il ailleurs, a moins à voir avec les filles-fleurs qu'avec « la blessure d'Amfortas – plaie au flanc faite par la lance sacrée après qu'il a rompu son vœu de chasteté – me troublait et ses lamentations me frappaient étrangement » (AH : 43), affirmation qu'il est difficile de ne pas relier au motif obsédant de la castration et qui préfigure d'une certaine manière la

²³² On remarque une même association structurante entre fascination pour l'opéra et sexualité sadomasochiste chez Alain Robbe-Grillet, dont l'entreprise autobiographique permet également de dévoiler les soubassements esthétiques tissés par l'auteur entre la passion opératique et l'imaginaire érotique.

²³³ Nous distinguons ces « chapitres titrés » du premier chapitre, sans titre, que Marie-Pascale Huglo désigne comme le « chapitre zéro » qu'elle emprunte à Philippe Lejeune. (Voir Marie-Pascale Huglo, « Le photo-montage dans *L'âge d'homme* de Michel Leiris », *op. cit.*, p. 48n.)

scénographie de « l'homme blessé » (AH : 128) qu'il cultive tout au long de l'ouvrage comme d'ailleurs à « cette impression de pétrification et de membres cassés qui ne m'a jamais quitté et qui m'étreint toujours dès que je suis en face de l'amour. » (AH : 171) Aussi la conception persistante du tourment amoureux germe-t-elle à même cette dramaturgie commune aux opéras qui imprègnent l'imaginaire de son enfance : « dès cette époque [j'eus] un goût très prononcé pour le tragique, les amours malheureuses, tout ce qui finit d'une manière lamentable, dans la tristesse et le sang. » (AH : 48)

Tout se passe donc comme si l'opéra, et en particulier « l'imaginaire de la “femme fatale”, de Méduse en coupeuse de tête et de sexe²³⁴ » qu'active la Tante Lise, jouait le rôle de révélateur pour l'écrivain, lui permettant de donner sens et consistance à ses désirs et à ses angoisses les plus intimes. Si elle capitalise surtout l'investissement érotique et esthétique du futur auteur, alors pré-adolescent, et occupe l'avant-scène moins par ses prouesses vocales ou par l'intensité de l'émotion musicale qu'elle suscite que par son impressionnante physionomie, avec « ses beaux bras gras, sa croupe bien en chair, ses seins bien lourds de belle brune au calme de génisse » (AH : 90), la tante Lise condense néanmoins une série de *topoi*, de mythes et de valeurs associés, dans l'imaginaire du XX^e siècle, à la puissance d'enchantement du musical²³⁵. Aussi engage-t-elle une certaine transversalité entre jouissance lyrique et jouissance lubrique, entre passion opératique et pulsion érotique. Dans la mesure où l'écriture, à partir de l'image originelle de la cantatrice/castratrice, permet « de rejouer la rencontre avec la féminité qui fut déterminante pour Leiris puisqu'elle faisait voir une nudité à la fois conviée et crainte²³⁶ », insuffler une seconde vie à la tante Lise dans la fibre même du texte exhorte l'écrivain à s'affranchir de l'obsession de la castration pour la retourner en quête de sens et de soi, puis y établir le socle d'une esthétique qui affleurerait entre la théâtralité sacrificielle et l'authenticité intime – et, dès lors, l'inviterait à « donner une voix au récit par le biais de l'opéra²³⁷ ».

Ravissement du musical, ou l'écriture ravie à elle-même : une mise à mort de l'écrivain

Alors que la texture vocale de la tante Lise s'étirole dans une saturation de l'image, la multiplication des effigies d'opéra brouillant le souvenir sonore en lui substituant une fantasmatique marquée de

²³⁴ Timothée Picard, « Retrouver le sacré rutilant et le ton juste de l'enfance perdue : le modèle opératique dans l'œuvre de Michel Leiris », *Cahiers Michel Leiris*, n° 2, 2009, p. 213.

²³⁵ « Chant » et « enchantement », nous nous permettons de le rappeler, se déclinent à partir du même étymon « *incantare* ».

²³⁶ Simon Harel, « La voix chanté du silence », *Protée*, vol. 28, n° 2 (automne 2000), p. 21.

²³⁷ *Ibid.*, p. 23.

« résidus mythiques²³⁸ », la représentation de la cantatrice produite par Aragon dans *La mise à mort* se distingue radicalement du modèle fétichisé de Leiris. On y retrouve certes une fonction similaire de la femme comme *initiatrice* au monde musical, ainsi qu'un processus analogue de réification de la musique en une figure féminine, mais la ressemblance s'arrête ici, les axes sémantiques tracés autour de Fougère par Alfred tendent à assimiler la cantatrice à l'éternel féminin sublimé, à la Femme désincarnée qui appelle la parole de l'homme tout en s'y dérochant. Le texte se construit autour de la cantatrice, à la fois point névralgique du roman et sa tache aveugle, multipliant les niveaux diégétiques et les strates de sens dans l'optique d'une saisie par le langage de la femme et de la musique dont elle est l'extension : entreprise aporétique, qui exige de découdre le texte à mesure qu'il se tisse, d'en exposer la mécanique pour parvenir à rendre sensible cette musique « qui n'est aux mots réductible. » (MM : 357)

Au fil de ce roman complexe et complexifié par la dissolution du sujet énonciateur, scindé entre Alfred aux yeux bleus et Ant(h)oine aux yeux noirs, l'unité entre Fougère et la musique, en contrepartie, ne cesse de se renforcer. Entre elle et la musique, mais avec elle-même *par* la musique, « [c]ar chanter, [...] c'est cela : jouir fantasmatiquement de [son] corps unifié²³⁹. » Comme le souligne Nathalie Piégay-Gros, « alors même qu'elle semble totalement coïncider avec elle-même, Fougère atteint l'autre, sans rompre un instant cette plénitude de soi que peut lui donner le chant²⁴⁰. » Mais autant miroite-t-elle la plénitude qui, précisément, fait défaut au narrateur, jamais elle n'adhère pleinement au texte qui ne cesse pourtant de la chanter. L'œuvre s'ouvre d'ailleurs sur la difficulté de faire entrer Fougère dans le langage, elle pour qui l'éventail de noms déplié par l'imagination poétique de l'écrivain ne semble jamais exactement convenir : « Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir, Aube au matin. Et puis deux ou trois jours il essaya de Zibeline, trouvant ça ressemblant. Je ne dirai pas le nom que depuis des années qu'il lui donne, c'est leur affaire. Nous supposerons qu'il a choisi Fougère. Pour les autres, elle était Ingeborg, je vous demande un peu. » (MM : 11) L'énumération des vocables, tous plus évocateurs les uns que les autres, permet de varier les angles sous lesquels Fougère apparaît au narrateur, sans toutefois cerner son identité véritable, l'essence de son être. Cette dernière, affirme plus loin Alfred, est musicale : « Cette femme, c'est la musique même. » (MM : 357) De même que l'*incipit* problématise d'entrée de jeu l'impossible nomination de la cantatrice, dont la désignation fluide et circonstancielle trahit l'inadéquation entre celle-ci et le langage, la musique intervient là où les paroles échouent, pour

²³⁸ Timothée Picard, « Retrouver le sacré rutilant et le ton juste de l'enfance perdue : le modèle opératique dans l'œuvre de Michel Leiris », art. cit., p. 234.

²³⁹ Roland Barthes, « Le chant romantique », in *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 255.

²⁴⁰ Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, op. cit., p. 58.

paraphraser Jankélévitch²⁴¹. Quand Fougère demande à Alfred comment il trouve son chant, celui-ci n'a « pas un mot à dire. » (MM : 39) ; ailleurs, la musique fait l'objet de descriptions laborieuses et hésitantes, dans lesquelles le narrateur s'avoue conscient de ses lacunes :

Ne donnez pas de signes d'impatience : ce que je tente de dire n'est pas d'expression si facile. Il faut tout le temps autour de soi chercher les objets de métaphore et, qu'on les appréhende, déjà sait-on bien ce qu'on voulait en faire, ne s'est-on pas égaré, ne va-t-on pas trouver là avec ces moyens d'exposition dans les mains, quand déjà la chose à exprimer, dont on avait eu sentiment fugitif, vous échappe ? (MM : 357-358)

À son tour, la musique renvoie à Fougère, qui « a toujours fui entre [les] doigts » (MM : 40) d'Alfred, en un jeu de miroirs infini qui réaffirme la filiation entre femme et musique, leur indissociabilité ontologique. La musique, et entre toutes la voix que laisse résonner Fougère lorsqu'elle chante « une banale romance, ou le grand opéra » (MM : 16), est invariablement féminisée : de cette voix ressort « une femme au minuit d'elle-même, tout est femme de ce qui tremble et se perpétue en cette voix... » (MM : 38)

Contrairement à la tante Lise, qui s'effaçait complètement pour incarner les figures tragiques du répertoire opératique ou, plus exactement, dont les modalités de l'existence étaient celles du spectacle et de l'art lyrique, Fougère exprime uniquement son essence lorsqu'elle chante : « Parfois je la surprends ainsi sur le bord d'une chanson, [...] je reste là, le cœur battant, j'écoute, tremblant de ce que je vais apprendre d'elle. Car ce n'est jamais pour moi ni Mozart ni Rossini qu'elle *dit* à merveille, ni César Franck ni Hændel... mais elle-même d'elle-même parlant. » (MM : 37) Parce qu'elle n'extériorise rien d'autre qu'elle-même en chantant, répondant ainsi aux conditions sémiotiques du musical, Fougère est d'abord matrice de la musique, et non simple instrument de médiation. Lorsqu'elle se met à chanter, son corps d'interprète ne s'active que pour tenir lieu de substrat à l'âme : « Le démentiel, c'est que, au contraire d'avec tous les autres, c'est la musique qui devient Fougère, comprenez-vous, et non pas elle qui se fait instrument de la musique, comprenez-vous bien ? » (MM : 16) L'apostrophe au lecteur, si fréquente dans ce texte conscient de ses lacunes, participe d'une rhétorique du soupçon, mise en œuvre pour suppléer à une communication défailante, et témoigne d'une angoisse au regard d'un discours mis en échec par la musique. Non seulement le roman, en proie à une hémorragie textuelle, s'éparpille en une suite de digressions, de récits enchâssés, de chassés-croisés chronologiques, de fragments poétiques ou

²⁴¹ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, op. cit., p. 87.

théoriques, et de métalepses structurelles²⁴², mais la référence musicale dont Fougère incarne le vecteur privilégié corrode la structure du texte de l'intérieur, en absorbe l'intrigue cohérente, le sujet énonciatif plein, le contenu référentiel. La prose avance à tâtons, cherchant tantôt l'aval du lecteur, tantôt l'approbation de Fougère à qui, semble-t-il, le roman s'adresse dans son entièreté : « Tout n'est, que j'écris, qu'une lettre, une lettre sans fin vers toi. Je joue avec ton nom, je me donne un âge variable, autre passé, destin changeant. Je suppose une année, je m'invente une vie, et toujours c'est ton geste et ton pas qui vont en faire la saison. » (MM : 72) Même lors des rares épisodes plus conventionnellement narratifs, pendant qu'Alfred revient sur sa rencontre avec Christian Fustel-Schmidt et l'expérience du miroir Brot, par exemple²⁴³, des interpellations à l'égard de Fougère persistent à émailler le discours : « Et puis, derrière lui, ses abîmes, ils pouvaient bien se... moi, je ne voyais au-delà de lui qu'une ombre, une autre, un autre gouffre, où j'entendais rouler ce rire frais, Fougère, Ingeborg... oh, ne te moque pas de moi ! » (MM : 129) À la fois destinataire de l'écriture et foyer de résistance de la fable, Fougère apparaît bien comme ce trou noir du langage autour duquel gravite le roman sans parvenir à en donner une image claire ; mais elle fournit néanmoins un rempart contre l'éparpillement total du sujet-écrivain, disséminé entre Alfred, Ant(h)oine, « et tous les Christian, et tous ceux qui entendent Fougère, [qui sont], quand elle chante simples reflets d'elle, perdant [leur] âme, pour devenir miroir de la sienne. » (MM : 276) Au sein de ce texte où circulent les multiples images du sujet, diffractées en fragments contradictoires que lui renvoient les autres ou encore la glace, l'obsession amoureuse tient lieu de cadre de référence qui structure le récit autour d'un point focal, certes insaisissable, mais canalisant néanmoins le discours vers la femme-musique à défaut de se disperser au gré de tous les *Doppelgänger* libérés par la musique.

La reconstitution d'une iconographie opératique de la tante Lise fonctionne chez Leiris comme un opérateur de lisibilité dans son entreprise de reconquête identitaire ; pour le narrateur de *La mise à mort*, au contraire, la cantatrice aimée le dépossède de lui-même et du monde : « Le pouvoir de Fougère sur

²⁴² Plusieurs références autobiographiques assignables à Aragon surgissent dans l'espace fictionnel, par exemple, la présence d'un personnage nommé Louis Aragon, médecin-auxiliaire mobilisé pendant la Première Guerre (comme l'auteur l'a lui-même été) qui figure dans le deuxième conte de la chemise rouge, cet ensemble de trois récits enchâssés écrits par Anthoine, le double d'Alfred aux yeux noirs, ou encore la visite d'Elsa Triolet à Fougère avec qui, dit-elle, elle a « parfois l'envie de faire [...] le point de ma vie, de la sienne. » (MM : 397)

²⁴³ Lors de ce passage, le protagoniste prend conscience de la triangulation de l'identité dans laquelle il s'inscrit, triangulation qui devient ensuite, grâce à un jeu de volets et de variations sur les angles des paravents, « des combinaisons [...] infinies, parce que le reflet de droite dans un miroir de gauche revenait miré par une autre glace se placer à l'envers d'un profil de gauche, et que ce double régiment de Christian [...] s'éclairait de toutes les possibilités de composition de trois images cent fois répétées, semblables et dissemblables » (MM : 136). Il s'agit de l'une des nombreuses scènes qui exploitent les motifs du *Doppelgänger* et du miroir comme lieu de division d'avec soi, indissociable de la musique dans le roman.

moi va jusque-là. Me faire perdre à mes propres yeux ma propre apparence. [...] Un jour, elle a si bien chanté, que j'en ai perdu mon image. » (MM : 19) Ce que Leiris cherchait à saisir dans l'exposition répétée aux souvenirs de la gloire de sa tante tenait somme toute au germe, à la cristallisation d'un triple idéal (esthétique, érotique et éthique), à l'horizon duquel l'auteur pouvait se réapproprier sa vérité intime, en réunifier l'unité morcelée à travers les tableaux successifs de la mémoire. À l'inverse, le protagoniste aragonien se dissout sous l'effet de la voix qui l'envahit, qui le rend étranger à lui-même. Non seulement le narrateur assiste-t-il à l'érosion de son reflet dans le miroir, mais il s'engage, sous l'empire du chant, dans le tourniquet des identités et des physionomies qui se dédoublent sans jamais se replier les unes sur les autres. Ainsi le chant de Fougère ravive-t-il la hantise romantique du *Doppelgänger*, ce double inquiétant qui dit la scission du sujet et table sur la nostalgie d'une unité ontologique radicalement perdue. La multiplication des doubles dans le texte d'Aragon exacerbe la détresse inhérente au *topos* romantique, et réaffirme, en un mouvement de chiasme, la dispersion du langage et la plénitude du chant, le premier étant condamné à la médiation et à la division binaire entre le mot et le monde, le second exprimant l'être dans l'immédiateté et dans l'universalité de sa donation faisant fi de la schématisation transitoire par la signification.

Alors que *L'âge d'homme* s'ouvrait sur un portrait de pied en cap de l'autobiographe, *La mise à mort* expose dans ses pages liminaires l'absence de reflet dans la glace d'Alfred/Antoine qui, « quand il regardait la glace, il regardait la glace et pas lui » (MM : 11), anomalie à comprendre à l'horizon du programme romanesque d'« un livre sur le roman qui est un roman, un roman en même temps qui est un miroir » (MM : 182). À la disparition spéculaire d'Alfred correspondent tant la décoloration de ses yeux que la scission schizoïde du « je » : Antoine Célèbre, écrivain réaliste aux yeux noirs, signant ensuite ses romans par Anthoine, dont l'addition du *h* marque à la fois le prénom de la « “hache de l'histoire” qui le fait aussi héritier des “auteurs” [...] de l'âge classique²⁴⁴ » et du sceau de la jalousie²⁴⁵, serait préféré par Fougère à Alfred, son double dont les yeux seraient demeurés bleus. Ant(h)oïne, qui assume la narration du chapitre inaugural, admet d'ailleurs que « si [ses] yeux sont devenus noirs, c'est sûrement de ce qu'elle [Fougère] a chanté. » (MM : 21) Consubstantielle à la femme aimée, la musique conduit à l'aliénation du sujet, lequel fait également l'expérience d'une mort passagère dans le temps plein de l'audition musicale : « Elle chante, et j'ai cessé d'être pour ne faire que la suivre. Elle chante, et je l'écoute

²⁴⁴ Dominique Massonau, « *La mise à mort* ou les *Mémoires d'un fou* : un réalisme au miroir brisé », *Études littéraires*, vol. 45, n° 1 (hiver 2014), p. 55.

²⁴⁵ « Othello ? Drôle de variation du nom d'Anthoine, et soudain je m'avise d'où vient qu'il ait, Anthoine, introduit ce théâtre, cette consonne muette dans son nom... » (MM : 36)

à en mourir. » (MM : 38) Dépositaire de l'envoûtement en vertu d'une voix « si peu réelle, si parfaitement *magique*, magique c'est le mot » (MM : 22), Fougère ravit le narrateur à lui-même, le plonge dans un *ravissement* qui rejouerait chaque fois le rapt initial de son image et de sa raison : en clair, le chant de la femme aimée réactualiserait ce que Roland Barthes a désigné comme le mythe moderne de l'amour-passion, vécu sous le signe du *ravissement*. Au sein de cette configuration, « le ravisseur ne veut rien, ne fait rien ; il est immobile (comme une image), et c'est l'objet ravi qui est le vrai sujet du rapt ; l'*objet* de la capture devient le *sujet* de l'amour ; et le *sujet* de la conquête passe au rang d'*objet* aimé²⁴⁶. » Dans *La mise à mort*, le chant de Fougère a beau dominer le texte et en saturer le propos de manière à ce qu'il « vous pren[ne], [...] vous emporte, [...] vous démol[is]se » (MM : 120-121), ce n'est que la voix d'Alfred qui nous parvienne, voix expansive et omniprésente qui vampirise la prose et phagocyte le musical, étouffant ce faisant toute inflexion, toute sonorité qui appartiendrait en propre à Fougère. À grand renfort de logorrhées, la prose compense ses défaillances par une parole qui, toute entière mobilisée à capter la musique, met cette dernière en sourdine : « Alors, dans la terreur de ma sottise, je précipite les propos, je parle, je parle [...]. C'est qu'il aurait fallu se taire, l'écouter, elle, au-delà du chant. » (MM : 39) Le décalage entre la substance romanesque, obnubilée par la voix de la femme aimée, et la réelle teneur de l'énonciation, imprégnée de la voix d'Alfred, n'a de cesse de se creuser à mesure que ce dernier démultiplie les angles d'attaque et procédés discursifs pour enfin parvenir à *dire* la femme-musique. Le narrateur peut affirmer tant qu'il le souhaite qu'il rédige le « *Roman de Fougère* » (MM : 119), le véritable sujet de l'écriture demeure cet homme ravi en proie à un défaut de langage et d'image, forgeant sa propre identité dans la foulée d'une quête éperdue vers l'autre posée comme « l'impossible du langage²⁴⁷ », identité subjective dès lors moins dispersée que débordant de partout. À force de vouloir percer la plénitude ontologique que représente l'expérience du chant, le texte ne peut que s'en éloigner et déboucher irrémédiablement sur le discours narratif, dont la temporalité est celle de l'*après-coup*.

Que cet état de fait soit le résultat d'une spécificité de la voix, qui n'adhère ni aux modalités du discours ni aux ressources de la technique, les disques ne permettant pas « de saisir *l'âme* dans la voix, une toute autre sorte de profondeur » (MM : 15), ou que l'égoïsme narratif soit le corollaire de la passion amoureuse, il n'en demeure pas moins que la musique produite par la femme aimée, qui fuit elle-même par les interstices d'un langage nécessairement discontinu, renvoie le narrateur à ses propres

²⁴⁶ Roland Barthes, « Ravissement », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 223.

²⁴⁷ Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon, op. cit.*, p. 57.

affects, seuls résidus tangibles d'une prise sur la musique. La femme-musique fournirait donc un authentique miroir pour l'auditeur en manque d'image, mais « un miroir tournant, [dont] l'image [...] change de tout le mouvement qui l'habite, ce qui n'était qu'un tableau devient un être, un monde, la multiplicité d'être au monde » (MM : 357). C'est pourquoi, admet Alfred, « quand Fougère chante, [il] appren[d], [il] appren[d] à perte d'âme » (*ibid.*) ; mais c'est aussi pourquoi l'apparence de Fougère ne focalise jamais la voix narrative, hormis la teinte bleue de ses yeux – qui pourraient autant constituer un reflet de ceux d'Alfred. De fait, le narrateur, dont le corps tient lieu de sismographe à l'aune duquel mesurer les effets de la musique, en revient toujours à son propre ressenti comme socle à son discours : « Parfois la mélodie atteint ce paroxysme du frisson, qui me fait pâle, sans que j'aie à le savoir besoin de la confirmation des miroirs. Le sang me quitte, qui bat sous la peau transparente du chant. » (MM : 38) Mais cette assise discursive ne résiste pas au travail de sape que creuse dans le texte le chant de Fougère, qui exhorte l'écrivain à exprimer « là des choses insensées » : « Mais aimer n'est rien d'autre que perdre le sens, n'est-ce pas ? » (*ibid.*)

L'impossibilité qu'a Fougère de *faire corps* avec le langage, relevée dès l'*incipit* du roman, se décline également dans le silence descriptif sur la corporéité de la cantatrice, pourtant composante essentielle de l'art lyrique. Seule la physiologie de ses yeux parvient à percer sous le voile établi par la narration, mais encore celle-ci répond davantage à la description d'une séance de spiritisme ou au récit d'une crise de mysticisme plutôt qu'à un blason amoureux des yeux de Fougère (ou de ceux d'Elsa) en situation de performance vocale :

Et puis, il y a ses yeux, ses grands yeux brusquement pleins de bleu à déborder, une coupe de ciel, tout le coquillage blanc en disparaît. Quand elle se met à chanter, c'est autre chose : ses yeux prennent le caractère olympien, un archaïsme comme dans l'amour, l'immense perle vide, cette dilatation de la pupille qui en mange l'iris, l'azur, comme si la voix lui venait des yeux. (MM : 15-16)

L'arsenal de métaphores célestes qui travaillent le portrait des yeux de Fougère accentue la portée métaphysique, mystique même, de son chant, lequel serait le trait d'union entre l'absolu et la portée immémoriale de la musique, et la réalité matérielle, temporellement circonscrite qui l'entourne. L'interprète apparaît sous les traits d'une pythie dont les yeux rouleraient dans leur orbite pour nouer la communication avec l'au-delà et laisser résonner la *vox dei* à travers le fil de sa propre mélodie. Qui plus est, l'effet d'hypallage sur lequel repose la comparaison qui clôt le passage réaffirme la communication totale qu'active le chant de Fougère, *locus* de synesthésie et de plénitude à soi. En effet, comme les yeux de la cantatrice présentent une corrélation directe avec le ciel (non seulement à cause de leur couleur

d'*azur*, mais par l'image de la « coupe de ciel » employée en guise de référent), la voix qui en provient charrie l'infini du cosmos et l'archaïsme du mythe dont le ciel conserverait la mémoire. Contrairement à la figure de Paul Denis dans *Aurélien*, dont la gymnastique musicale s'ancrait avant tout dans un travail du corps, le rôle de Fougère s'apparente beaucoup plus à celui de l'émissaire de l'indicible, assurant la médiation entre l'espace de la fiction (et, partant, celui du langage) et l'au-delà comme l'en-deçà, du discours, la voix réverbérant tantôt les sommets divins de l'Olympe, tantôt la jouissance archaïque de l'amour. Le glissement entre les deux conceptions est significatif à la lumière de la poétique aragonienne, comme l'est d'ailleurs la fonction symbolique investie par chacun des personnages au sein de leur univers respectif : si Paul prête le flanc à une modélisation de la pratique scripturaire de l'auteur, Fougère désigne au contraire le modèle absolu mais utopique du roman, auprès duquel la prose, tel Icare, se désagrègerait lorsqu'elle confinerait de trop près au soleil du musical. Mais l'un et l'autre, *in fine*, façonneraient les deux faces d'un même idéal d'un roman fantasmé et exécuté comme une partition.

À la fois horizon d'écriture et destinataire du discours, la cantatrice représente également le second pôle d'un dialogue alimenté tout au long de l'œuvre par de longs passages théoriques sur l'écriture romanesque et, en creux, sur le modèle musical convoité par la prose. Comme celles d'Albertine au pianola, les interventions de Fougère ponctuent le soliloque narratif comme un écho heuristique, permettant à Alfred de préciser sa pensée, d'exposer les rouages de sa poétique et de jeter un éclairage nouveau sur ses préoccupations littéraires. L'action heuristique de Fougère se décline en outre dans une invite au narrateur à mettre à distance sa démarche créatrice et à formuler les bases théoriques qui orientent son écriture – sorte de métalepse en laquelle Johanne Le Ray voit l'exposition embryonnaire « de ce qu'[Aragon] a appelé ailleurs le “mentir-vrai”²⁴⁸ ». Cette stratégie de distanciation œuvre aussi au niveau de la fictionnalisation du réel mise en abyme, qu'illustrent les trois contes de la chemise rouge, ces nouvelles fictives signées de la main d'Anthoine qui constituent des variations sur les mêmes thèmes de l'amour, de la jalousie et de la quête identitaire.

Le deuxième récit, intitulé « Le carnaval », nous retiendra un dernier moment puisqu'il s'introduit dans la structure de l'œuvre comme son point pivot, en plus d'accorder à la musique une importance cardinale. Ce récit exploite à partir du même schéma relationnel une figure dérivée du couple principal, relocalisée cette fois-ci en Alsace au sortir de la Première Guerre mondiale, puis dupliquée par l'apparition momentanée de Louis Aragon, « médecin-auxiliaire de Roeschwoog » (MM : 330), et d'Elsa

²⁴⁸ Johanne Le Ray, « Aragon, roman : le cycle métaromanesque comme laboratoire de l'identité », *Études littéraires*, vol. 45, n° 1 (hiver 2014), p. 80.

Triolet dans le public d'un concert à la Salle Gaveau. Par le truchement de l'aspirant Pierre Houdry, et de Bettina Knipperlé, le texte complexifie un kaléidoscope identitaire d'ores et déjà problématique en ajoutant au chapelet de noms prêtés à Fougère celui de Bettina, musicalement chargé dans l'imaginaire de l'auteur par la référence explicite à Bettina von Armin, aimée de Goethe et amie de Beethoven. Pour autant que la jeune alsacienne retienne de prime abord l'attention de Pierre Houdry en revenant de ses leçons de chant, et qu'il la reconnaisse ensuite par le son de sa voix qui lui parvient de sa fenêtre au réveil²⁴⁹, Bettina est avant tout pianiste ou, à tout le moins, le récit la représente essentiellement au piano, accompagnant de morceaux de Schumann, de Schubert et de Chopin les discussions musico-littéraires avec Pierre Houdry. Par le détour de la fiction dans la fiction, il appert que le portrait brossé de cette musicienne éclaire les zones d'ombre laissées par les descriptions de Fougère comme son image complémentaire : si la voix, la silhouette et la gestuelle de Bettina font l'objet de précisions évocatrices par lesquelles se dessinent les contours de son physique et du phrasé de son chant²⁵⁰, ses yeux échappent pourtant à la mémoire de Pierre : « *Alors quoi, les avait-elle noirs ou verts, les yeux, Bettina ?* » (MM : 329, l'auteur souligne.) Noirs ou verts, certes, mais pas bleus tels ceux de Fougère : tout porte à croire que le regard de la jeune Allemande témoigne d'une composition en négatif du réel, celui qu'habitent Antoine et Fougère, lequel serait à son tour, à en croire l'après-dire qu'Aragon insère à la fin de son ouvrage, l'image miroir du couple qu'il forme avec Elsa Triolet :

... y a pratiqué, l'auteur, une opération de même ordre qu'avec notre apparition pendant le concert de Richter, dans *Le Carnaval*, quand Pierre Houdry aperçoit dans la loge voisine, non point Fougère et Antoine, mais l'auteur de ce livre et Elsa. Cela paraît d'abord une façon de distinguer ceux-ci des personnages du conte, mais c'est assurément du même coup un effet de miroir. Antoine et Fougère se reconnaissant ici dans le monde réel, c'est cet autre couple qu'ils voient dans le miroir. Je me répéterai : leurs ombres ou leurs lumières. (MM : 505)

Ce commentaire auctorial, greffé *a posteriori* au roman, serait à envisager à la lumière du jeu de masques que sous-entend le substantif *carnaval* emprunté à Schumann pour faire office de titre au conte. Il s'agit moins ici d'appréhender le terme à l'horizon de la pensée bakhtinienne que de comprendre la mise à distance de soi auquel invite le fait carnavalesque par le biais de la référence à Schumann, d'une manière à la fois similaire et complémentaire à l'image que nous renvoie la glace, familière et pourtant toujours

²⁴⁹ « Juste par la fenêtre en face, Mozart qui m'arrivait en plein cœur, l'air de *La Reine de la Nuit*. Une voix pleine et forte, impossible d'imaginer que cela sortît de ce petit bout de femme, telle que j'en avais le souvenir à travers les songes mal dissipés, une voix comme le plaisir de l'acrobate, la vocalise sans effort, et le chant qui se courbe sans qu'on en sente un seul instant la musculature. » (MM : 289-290)

²⁵⁰ « J'étais dans une chambre assez vaste et basse, au déclin du jour, dont le détail m'était mal connu, où je ne revois guère que la jeune fille qui jouait Schumann, brune, assez maigre, une bouche de passion, sa blouse blanche avec un jabot, et qui ne pouvait se retenir de chanter en jouant, – la la la... – comme pour se prouver qu'elle ne se trompait point. » (MM » 280)

un peu suspecte. Le palais des glaces et des masques que construit le roman fait du dédoublement, de la feinte et de la perte de soi les ressorts d'une écriture sans foyer, prise dans une dynamique autoréflexive qui ne cesse d'accumuler les angles de vision irréductibles les uns aux autres. Si la musique prend part à la collection de miroirs développée par le roman, c'est qu'elle tient lieu de « rideau [...] entre le monde et [l'auteur] », se dressant à la fois comme « un révélateur et un écran, [et] ce que cet écran révèle peut être reflet, transparence ou masque » (MM : 506). Dans « Le carnaval », qui se distingue de l'ensemble du roman par une facture plus réaliste, la prolifération des « moi » et la perte de la réflexion spéculaire sous l'effet de la musique sont déplacées dans l'ordre de la métaphore, où l'enchantement musical opère comme une cécité momentanée pour Pierre Houdry : au moment où il écoute Bettina interpréter *Haschemann* au piano, il laisse dériver ses pensées au fil des associations d'idées qu'évoque le titre du morceau schumannien, qu'il érige alors comme figure allégorique de la vie : « plus qu'un carnaval ici, la vie, c'est un colin-maillard. » (MM : 297) Emporté dans une fabulation sur ce jeu déclenchée par le titre de la pièce, le personnage multiplie les réflexions et les situations mentales qui témoignent d'un aveuglement face à Bettina, elle aussi femme-musique, par rapport à laquelle il se décrit comme « lâch[é] dans le langage avec un bandeau sur les yeux » (*ibid.*) L'introspection le porte ensuite vers la légende historique qui donne son nom au jeu, puis aux réadaptations grivoises auxquelles, en compagnie d'autres lieutenants, il s'est adonné, consistant à tâter les jeunes laitières à la tombée de la nuit afin de profiter de ce qu'elles se « laissent volontiers embrasser » (MM : 298) :

Puis j'ai un peu pitié de moi-même. [...] La guerre est finie ; mais pour ceux-là qui en sortent à ma façon, comme des hiboux éblouis, ce sont toujours les temps difficiles, *dürftige Zeiten*... comment vraiment traduire ? On rirait bien, si je disais que le colin-maillard, c'est moi, c'est moi l'aveugle à tâtons qui cherche à saisir quelqu'un dans l'ombre... qui ? Est-ce Betty ? (MM : 299)

Dans le mouvement des images mentales qui se déploie à mesure que la partition s'actualise sous les doigts de Betty, on en revient à cet invariant du discours aragonien sur la musique, doublement réintroduit dans l'abolition du monde dans l'expérience *éblouissante* de la musique, et l'avènement corollaire d'un « vouloir-saisir » dans l'écriture. Si « le reste du monde s'évanouit, ou plutôt le monde entier s'inscrit dans ce bruit d'elle » (MM : 16), la musique, même indicible, est une matrice du discours ; elle invite la pensée créatrice à fabriquer des équivalences, à décupler les perspectives, à forger les fictions et les images par lesquelles le narrateur cherche à « parler [...] de ce qui défie ainsi les mots, leur maladresse à force de limpidité... » (MM : 38) Comme le discours amoureux dont il fournit, chez Aragon, la syntaxe

sous-jacente, le discours sur la musique ne s'exprime que par « bouffées de langage²⁵¹ », lors desquelles l'innommable – l'affect ou le musical – déclenche la formation d'images et de figures pour *briser* le discours (le *dis-cursus*, dit encore Barthes), interférer avec le métalangage et pallier le manque de l'objet aimé par le plein du sujet aimant. Épinglant le chant de Fougère au cœur de son propos, la narration d'Alfred ne renvoie qu'à sa propre énonciation, qu'à la scène (défaillante) du langage d'où il parle :

Il me semble que je ne puis rien décrire de Fougère qu'aussitôt une pourpre me vienne, parce que tout en elle m'est si profondément physique, jusqu'à l'âme, que j'outrepasse les limites de la pudeur. Les détails les plus insignifiants, s'ils la concernent, me font prendre la mesure de ce qui se dit ou ne se peut dire. [...] Tout cela tient de la sauvagerie d'aimer, qu'à peine atténuée le vocabulaire de la tendresse. Je parle d'elle comme un homme ivre, il n'y a pas de rue assez large pour mes mots, le ciel me tourne, et je crois à chaque pas tomber de la voir. (MM : 355-356)

Parler de Fougère revient donc à *ausculter*, à même cette « porte sur l'infini » (MM : 357) que son chant entrouvre, le trouble émotionnel et la rougeur qui point au visage de celui qui s'y mire, à évaluer les limites du dicible à la hauteur duquel son chant donne envie de s'élever, et à abandonner les ornières de la trame énonciatrice « pour ne faire que suivre » (MM : 38) – dans « Le Carnaval », Bettina ne chante-t-elle pas *La flûte enchantée* lorsque sa voix parvient à la conscience endormie de Pierre Houdry, comme une augure significative pour le dénouement du roman ? Tour à tour ivresse, triomphe de la folie et pulsion de mort, jeu de masques et de miroirs, carnaval et colin-maillard, cécité scopique et opacité des choses, la voix de la cantatrice confronte l'individu à ses limites et à celles du langage en désignant le manque²⁵² dont l'expérience serait, à en croire Poizat, au fondement de toute jouissance lyrique : « Insaisissable, inaccessible, évanescence, inexistante, la voix comme la Femme [est] cause du désir, lieu du manque et annulation du manque, lieu d'une jouissance infinie, impossible et interdite, mortelle et mortifère²⁵³ », donnant « sens à l'insensé » (MM : 286) mais épuisant de l'intérieur ce sens à mesure qu'elle en fabrique les prémisses.

« Qui demande à la musique d'être claire ? » (MM : 294), s'interroge Pierre Houdry sous la plume d'Anthoine : l'écrivain, oserions-nous répondre, celui qui compte sur le langage pour se frayer un chemin vers la femme aimée, pour atteindre cette modalité du musical au fondement de son être, rétive aux mots mais légitimant malgré tout le narrateur comme sujet du discours. Par conséquent, si la trame narrative

²⁵¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 7.

²⁵² Dans la perspective psychanalytique adoptée par Poizat, le manque réfère ici au manque du phallus que partagent les castrats et les cantatrices qui fascinent les amateurs d'opéras et nourrissent leur fantasmagorie. Cette interprétation ne nous paraît toutefois pas en contradiction avec notre lecture d'ordre plus sémiologique, selon laquelle le manque serait à interpréter ici comme le manque de plénitude du langage face aux modalités de signification de la musique.

²⁵³ Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange*, op. cit., p. 218.

vacille constamment entre babil erratique et strabisme spéculaire, le geste d'écriture enracine celui qui écrit dans une parole et une subjectivité qui restent bel et bien réelles. À l'instar du chant de Fougère qui renvoie Alfred vers sa propre corporéité, la musique permet un détour heuristique qui force le romancier à prendre conscience de la nature langagière de son travail : « Mes romans ne sont après tout qu'œuvres de langage. » (MM : 395) La mise à mort du roman, symbolisée par la psychose d'Alfred et, par un sanglant coup de poing asséné à la glace, le meurtre d'Anthoine, n'interdit pas de supposer son éventuelle renaissance, comme auparavant le chant de Fougère lui apprit à « voir le monde *objectivement*. » (MM : 18)

Le tombeau de la voix

La voix de la cantatrice comme objet de désir et expérience de différenciation à soi mobilisée, chacun à leur manière, par Leiris et Aragon s'inscrit dans une entreprise de reconquête identitaire et scripturaire, dans laquelle l'imaginaire de la diva comme le ravissement lyrique du sujet réaffirment l'impossibilité du chant à faire corps avec le langage. Pris dans une économie des affects, tout entier offerts à la femme qui chante pour enserrer le grain de la voix dans la texture du langage, les auteurs sont à leur tour saisis par la musique qui les dérobe à leur fonction testimoniale en les confrontant au hors-sens du chant. Face à l'étanchéité de la mélodie chantée, dont le *continuum* sonore lie entre elles les paroles et les « arrache au sens intellectuel [...], nous rend disponibles à sa pure sensorialité²⁵⁴ », le discours n'a pas de prise, les mots ne s'infiltrant dans aucun bris de continuité si ce n'est que le silence qui signale la fin du chant et la conjuration de l'enchantement. *A contrario*, la voix qui chante a ceci de particulier qu'elle s'insinue dans les blancs du langage, dont le mode de production sémantique repose sur la discontinuité, pour inonder le texte de l'intérieur, en perméabiliser les frontières entre le sens et le hors-sens ; « le lié, dit Barthes, c'est ce qui appartient en propre à la voix », c'est « le modèle du lubrifié » qui s'oppose au « discontinu, [au] divisé, [au] grinçant, [au] composite, [au] bizarre : tout ce qui est rejeté hors de la plénitude liquide du plaisir, tout ce qui est impuissant à rejoindre le *phrasé*, valeur précisément ambiguë, puisqu'elle est à la fois linguistique et musicale, conjoint dans une même plénitude, le sens et le sexe²⁵⁵. » À en croire Barthes et Poizat, la substance érotique de la voix et l'expérience de jouissance qu'elle actualise seraient à la source de la dissolution du sujet écrivain et des défaillances de son langage.

²⁵⁴ Bernard Sève, *L'altération musicale, op. cit.*, p. 148.

²⁵⁵ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 116-117.

Dans les œuvres de Leiris et d'Aragon sondées en amont, la présence d'une voix de femme face à un scripteur masculin explique sans doute la charge pulsionnelle qui affleure dans la représentation textuelle de la chanteuse. La question se pose autrement lorsque le récit focalise sur la figure d'un chanteur lyrique, dont le pouvoir de dépossession par le chant semble se retourner contre lui dans le temps de la performance : la nouvelle « Les grands moments d'un chanteur », de Louis-René des Forêts, condense en un bref récit allégorique l'expérience hors-sens et hors-conscience procurée par le chant, et l'anéantissement corollaire de l'être, comme de la fiction, sous l'effet d'un chant que ne retient aucun langage. À mi-chemin entre le « conte romantique²⁵⁶ » et l'anecdote moderne, le texte se donne comme le témoignage d'un narrateur qui a assisté au succès aussi improbable que fulgurant d'un hautboïste modeste qui, amené par hasard à remplacer l'interprète complètement ivre du *Don Giovanni* mozartien, devient à la surprise générale un virtuose exceptionnel, capable de chanter à la perfection Don Juan, Othello et le Caspar du *Freischütz* indépendamment des différentes tessitures exigées pour ces rôles (respectivement basse, ténor et baryton), puis met en scène, de manière aussi imprévisible que lors de son premier triomphe, la sape de sa carrière de chanteur. La chronique des événements se propulse d'hypothèse en hypothèse quant aux réels motifs du chanteur Frédéric Moliéri, s'appuyant tantôt sur les témoignages d'une amie commune qui prétend être sa maîtresse, tantôt sur quelques entretiens décevants du narrateur avec le principal intéressé, sans jamais réussir à percer le mystère de sa fulgurante carrière ni à statuer sur l'identité déroutante de Moliéri. En effet, tout se passe comme si le chanteur n'existait dans sa singularité que lors de la performance opératique, dans laquelle il se confond entièrement avec le rôle qu'il assume et dont il ne subsiste rien, une fois la représentation finie : « cet homme-là, qu'avait-il donc de commun avec le personnage démoniaque que j'avais vu sur scène foudroyé par la mort ? » (GMC : 20) Après avoir pris part à la fascination collective du public pour « le merveilleux chanteur qui jouait le rôle de Caspar, forestier vendu au démon, si l'on se réfère au livret, mais que tout dans la version proposée par l'interprète concourait à nous faire tenir pour le démon lui-même [...] [et le] hausser jusqu'aux proportions du mythe » (GMC : 28-29), le narrateur se surprend de la médiocrité du personnage lorsqu'il le rencontre plus tard dans un milk-bar. À « l'énergie sombre et délirante » (GMC : 29) du baryton succède « un petit homme tout à fait ordinaire, au regard timide, aux gestes étriqués »

²⁵⁶ La lecture que propose Midori Ogawa du texte forestien s'appuie sur l'hypothèse que « Les grands moments d'un chanteur » joue avec les codes du conte romantique, à l'exemple des contes balzaciens et hoffmanniens sur la musique, pour les détourner par une conception « postromantique » de l'opéra et par un traitement ironique de l'enchantement musical comme du dispositif opératique. (Voir Midori Ogawa, « La voix endeuillée : une lecture des "Grands moments d'un chanteur" de Louis-René des Forêts », in Claude Coste et Bertrand Vibert [dir.], *Recherches & Travaux*, n° 78 (*La haine de la musique*), 2001, p. 81-96.)

(GMC : 32), dont la vulgarité et la goujaterie étonnent d'autant plus que la voix entendue plus tôt n'a plus rien de commun avec celle de l'individu au café : « Au théâtre, sa voix avait eu la vertu d'un tonique ; ici, elle était neutre, sans vie, figée dans un morne tout m'est égal. » (GMC : 33)

Le malaise éprouvé par le narrateur, incapable d'arrimer entre elles l'existence scénique de Molieri et sa personnalité réelle, se meut en une tension qui irrigue l'entièreté de la nouvelle entre la promesse miroitée par l'art et l'illusion sur laquelle il repose. Le narrateur, comme son amie Anna Fercovitz amoureuse de la voix de Molieri en laquelle elle s'acharne à voir le signe d'un « grand cœur » (GMC : 38), supposent que les prouesses vocales du chanteur sont emblématiques d'une intériorité riche et d'un sens esthétique supérieur ; le principal concerné, à l'inverse, se révèle plutôt porteur d'une voix qui ne lui appartient pas en propre, timbre d'emprunt qu'il reprend momentanément à Don Juan, Othello ou Caspar pour les faire vivre à travers lui le temps d'une performance, sans prendre véritablement conscience de l'étoffe des rôles qu'il livre pourtant de façon exceptionnelle : « il prétendit en souriant humblement qu'il n'avait jamais pris connaissance de ce livret inepte ; pour chanter sa partie en allemand, il l'avait étudiée par cœur sans en comprendre un traître mot : “Je me suis abandonné au seul plaisir de chanter”, m'avoue-t-il. » (GMC : 33) Fruit de la performance théâtrale et « d'un bouleversement organique, peut-être de nature cellulaire, qui l'eût doué d'une élasticité exceptionnelle » (GMC : 11), la voix de Molieri est étrangère à lui-même et non, comme se l'imaginent le narrateur et Anna, l'extrapolation d'une individualité qui sublime, et se sublime, à travers l'art. C'est pourquoi, rapporte le narrateur dans l'analepse introductive, le hautboïste a hésité à signer le contrat de remplacement pour la part du *Don Giovanni* après une courte audition où il « s'était montré tout juste passable » (GMC : 20) : incertain « de pouvoir renouveler son exploit », il s'inquiète de « s'engager à donner ce qu'on ne possède pas et qui, à tout moment, peut [...] faire défaut » (GMC : 21) De même, on raconte que l'épiphanie vocale de Molieri se serait déroulée dans la dissimulation, comme si le musicien troquait son apparence pour enfiler la voix d'un autre : « Et le violoniste de raconter comment au cours d'une promenade faite la veille sur les bords du Mein en compagnie de Molieri, celui-ci s'est caché soudain derrière une buisson pour chanter quelques passages du *Don Juan*, imitant à la perfection tantôt la voix de L..., le chanteur défaillant, tantôt celle de N... qui, ce même soir, personnifie Leporello » (GMC : 18). Pour celui qui ne consent à dévoiler sa virtuosité que dans l'anonymat, « mêlé à la foule anonyme des exécutants » (GMC : 13) ou sous réserve d'une distance par laquelle il peut se dissocier de lui-même par le truchement de son chant, la voix s'appréhende dans son extériorité, émancipée des compétences particulières ou d'une discipline corporelle stricte qui en ferait la spécificité d'un sujet. Si Molieri doit son triomphe à des voix

qui ne sont jamais tout à fait siennes, et érige une carrière sur l'ombre portée d'une illusion scénique, les auditeurs n'entendent pas le phénomène d'une même oreille. « [V]ictimes consentantes d'un même mirage » (GMC : 20), ils infusent le dispositif opératique et l'expérience qui en découle de leurs projections fantasmatiques, et participent ainsi à la co-création de cette voix en s'abandonnant librement à l'enchantement. Comme l'énonce Midori Ogawa, « même si l'émotion engendrée par la voix est vraie, elle est largement amplifiée aussi bien par le désir du spectateur que par l'effet de représentation²⁵⁷ », ce qui explique sans doute la permanence de la fascination pour Molière une fois le rideau tombé, alors qu'il ne se comporte plus que comme un Don Juan de pacotille.

La confusion entre l'illusion scénique – et musicale – et le réel se prolonge dans les sentiments qu'éprouve, à l'endroit de Molière, Anna Fercovitz, nouvelle Donna Anna trompée et humiliée par le séducteur, relation ambiguë et pour l'essentiel imaginée par la jeune femme qui s'appuie entièrement sur l'enchantement musical. Reconduisant le nœud symbolique entre voix exceptionnelle et organe sexuel mâle, Anna fait de l'idéalisation de la voix du chanteur la pierre angulaire de sa passion, allant jusqu'à le tourner en dérision, une fois la relation terminée, « pour en rire avec une force choquante comme d'un homme qui eût perdu sa virilité » (GMC : 60). L'illusion est telle que, au lendemain du sabotage orchestré par Molière qui « ne peu[t] plus chanter » (GMC : 56), Anna porte le deuil de cette relation qui ne tenait au fond qu'à la voix d'un chanteur qu'elle ne peut plus aimer une fois révélée la feinte de l'identification entre voix parfaite et âme parfaite. Envoûtement qui ne tenait qu'à la voix, certes, mais également à un ravissement collectif sur lequel repose tout opéra, résultat d'une présence immédiate qui n'existe que dans le temps de son exécution : car si le charme opère durant la performance, c'est par une force centrifuge de rapt, de dissociation d'avec soi qu'il agit sur les spectateurs, unis par l'expérience commune du ravissement qui ne les rapproche que pour les « jet[er] hors d[eux]-même[s]. » (GMC : 29) Au même titre que Molière se donne comme le réceptacle d'une voix qui ne lui appartient pas ou, à tout le moins, qui se dissocie de son corps, l'écoute de cette voix se traduit chez les protagonistes par une extériorisation à eux-mêmes dans laquelle les critères du jugement et l'objectivité cèdent sous l'effet de la fascination musicale. Dans sa thèse de doctorat, Sarah-Dominique Rocheville rapproche très justement l'expérience de la voix du chanteur à celle de la « fascination²⁵⁸ » telle que la définit Maurice Blanchot, c'est-à-dire ce saisissement qui dépoussède l'individu de la maîtrise du langage et confine entre parenthèses les

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 89.

²⁵⁸ Sarah-Dominique Rocheville, *Étude de voix chez Louis-René des Forêts*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004, p. 120.

réquisits de l'expérience du réel et de la mémoire dans le temps circonscrit de la fascination. Au regard de celle-ci, l'épreuve du chant éclipse le discours et ne s'imbrique dans le texte que par la présence de « trous » narratifs, qui sont précisément la trace de l'événement et la marque de « l'après-chant²⁵⁹ ». Comme le chant de Fougère, la voix de Molière s'annihile dans le passage au narratif, elle s'efface derrière celle de l'instance énonciatrice qui impose une fonction testimoniale à une voix qui transcende son contenu et, par conséquent, n'a rien à dire. En tient pour preuve l'entretien final du chanteur avec le narrateur, lequel allègue une série de conjectures pour tenter de comprendre la fêlure dans la voix de Molière :

— Mais vous, nous ne dites rien, observais-je avec amertume.

— Et vous, pour ce qui est de faire parler quelqu'un qui n'a rien à dire, vous vous y entendez !

(GMC : 56)

La démarche herméneutique du narrateur contredit la pure virtualité du chant, libéré des contingences et de la nécessité d'advenir, dans la mesure où le texte rétrécit l'espace de résonance par lequel la voix acquiert sa consistance en se déployant ; mais c'est dans les incompatibilités entre les régimes du dicible et du sublime que la rupture de l'envoûtement est la plus brutale. La fiction narrative, *a priori* incapable de recomposer par le truchement du langage l'expérience quasi mystique de cette voix perdue, peut en contrepartie reconstituer la déception de son absence, par la monstration d'une sur-théâtralité gestuelle comme de la distorsion de l'interprétation qui rehaussent le caractère obscène, voire hypocrite de la mystification lyrique. Pour le poser plus grossièrement, elle s'attache à l'individu, à la limite au sujet, mais perd la voix dans la foulée, alors que l'opéra, dont le postulat élémentaire repose sur l'union entre sujet et voix dans le chant, prolonge l'illusion de leur parfaite coïncidence. Entretenant « le spectacle de sa déchéance [avec] [...] le même caractère de cérémonie magique et soigneusement préparé que deux ans plutôt à celui de sa fulgurante accession à la gloire » (GMC : 48-49), Molière fait éclater l'imposture opératique sur la scène, transgressant non seulement la logique dramaturgique et la nature du personnage de Don Juan, mais la partition même de Mozart, allant jusqu'à faire de la fausse-note le moteur de son ultime performance :

Mais châtrer son personnage, le priver de sa grandeur solaire, donner à tous ses actes et jusqu'à celui du défi suprême un caractère hybride à mi-chemin de la lâcheté et de l'arrogance, Molière n'y pouvait réussir qu'en s'attaquant à la musique même de Mozart. Il s'y emploiera systématiquement, d'abord avec une extrême prudence, [...] puis de plus en plus franchement il introduira et installera la convention dans ce qui n'était que pure invention, agrémentant ses airs les plus célèbres de fioritures et se livrant même à des vocalises qu'on jugerait à peine légitimes chez un interprète de Meyerbeer. Mais impuissant, dans les ultimes scènes du

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 121.

Cimetière et du Convive de Pierre, à réduire une musique que sa grandeur rend incorruptible, il n'hésitera pas, pour finir, à user de la seule arme dont il dispose encore : il chantera faux, faux à faire crier les sourds. (GMC : 47)

Aussi mal outillées soient-elles pour rendre compte de l'enchantement vocal, les modalités descriptives du langage cernent néanmoins avec une certaine acuité les entorses causées à l'illusion dramatique, en plus de mettre en lumière la progression de la débâcle, de l'« infime décalage entre la partie chantée et son commentaire orchestral » (*ibid.*) jusqu'à l'anarchie complète des sens et de la mesure des choses, que traduit la figure hyperbolique sur laquelle se conclut le passage. Le chant faux de Moliéri, qui perturbe les sourds dans leur paisible silence, suppose également que cette voix discordante pénètre la structure de la prose, s'y fasse sensible à même cette poétique de l'écart qui travaille la nouvelle dans son entièreté pour éclater alors dans toute son évidence structurelle.

Rétrospectivement, on comprend que la dialectique entre l'espace scénique et le monde réel, entre le mensonge théâtral et l'authenticité de l'être, entre le sujet du discours et la voix qui le porte, se répercute dans la thématization du chant en contexte écrit : la résistance du narrateur à se défaire du *topos* romantique de la voix comme miroir de l'âme accentue en outre le caractère ironique de la fable, dont la quête heuristique vainement poursuivie ne s'accommode d'aucune évidence exposée par Moliéri lui-même. En effet, selon que nous endossions l'idéalisme du narrateur et d'Anna Fercovitz, ou que nous adhérons *a contrario* à la nonchalance de Moliéri, l'écart entre l'histoire et le récit, entre l'anecdote des grands moments du chanteur et le discours qui prend en charge leur restitution, ne cesse d'exacerber la dissonance au cœur du texte, l'inadéquation entre l'art et le réel qui motive sans doute ce suicide professionnel orchestré par le chanteur. Cet homme dont le gosier est d'entrée de jeu comparé à un théâtre (GMC : 11) ruine par l'énigme de son chant la métaphysique romantique de la musique, laquelle ne donnerait pas accès à une vérité extralinguistique mais serait un leurre au même titre que les autres modes d'expression. Comme le narrateur du *Bavard*, qui fait momentanément l'expérience d'une complétude originelle lorsque l'écho d'un chant choral lui parvient par-delà le mur, la voix angélique de petits séminaristes le ramenant à sa propre enfance, et entrevoit la possibilité d'une immédiateté de l'expression dont la parole est exempte, l'histoire de Moliéri signe l'épilogue d'une visée sotériologique du musical pour la littérature : si le chœur des séminaristes reste hors d'atteinte pour le Bavard, et la voix de Moliéri n'existe plus que « sur le théâtre de ses anciens exploits » (GMC : 61), la poétique forestienne s'appuie elle aussi sur le fantasme musical pour mettre en relief ses failles, pointer du doigt les lacunes de la fiction que la musique n'a pas pu résoudre, et activer la richesse de son imaginaire en toute connaissance de cause. À l'image de l'opéra dont la nouvelle serait, pour le dire avec Dominique Rabaté, « la leçon [...]

au carré²⁶⁰ », la résonance de l'œuvre, et du personnage lyrique qui en symbolise les tensions fécondes, réside en ce qu'elle « ne cesse de remettre en circulation la force de séduction et d'hallucination de notre désir d'être la voix – mais en nous donnant à entendre, en même temps, dans le même geste, l'impossible et perpétuelle non-coïncidence de la voix et du sujet²⁶¹. »

C'est dans cette perspective que nous tenons à clore l'examen des figures de musiciens par l'exemple de Des Forêts, qui laisse résonner, nous semble-t-il, une dissonance inquiète au sein d'un paradigme romanesque encore empreint de métaphysique romantique, comme on le verra au chapitre suivant. À l'idéalité du musical, dont les modalités lyriques synthétisées par Roland Barthes ont servi de fil d'Ariane à cette présente section, la nouvelle de Des Forêts fait correspondre l'envers du langage et les limites de la fiction. Le chanteur, et en particulier le chanteur de papier, ne peut jouir fantasmatiquement de son corps unifié, pris dans l'articulation problématique du langage qui ne cesse de remettre en question la correspondance entre sa voix et sa subjectivité, entre le signe et le sens. Il apparaît ainsi que la voix comme *legato*, foyer de circulation des fantômes et des affects de l'auditeur, ne rend sensible aucun *grain* une fois transposée dans le texte, qu'il passe « à la trappe de la scription²⁶² », pour reprendre la formule de Barthes ; elle renvoie plutôt à la présence locutoire d'un narrateur fasciné par une réalité sonore qui, pour autant qu'elle soit empêtrée dans la diégèse et demeure inaudible pour nous, fait miroiter la toute-puissance d'un dire qui ne parvient jamais à se fixer. Thématiser le chant dans le récit fait éclater la différence entre la voix phénoménale (et musicale), dont le volume acoustique et le *vibrato* naissent dans une corporalité singulière et témoignent d'une présence à soi et au monde, et son ersatz textuel, fiction conceptuelle qu'il s'agit d'abstraire et d'appréhender à l'horizon de notre propre bagage auriculaire. Et cette différence ne cesse de s'accentuer au fil des essais successifs de l'écrivain pour cerner ce point de fuite et imprégner la texture de la prose d'une vibration, d'une inflexion, d'une immédiateté qui caractérisent la voix. Car étaler la ribambelle d'effigies qui jalonnent la carrière d'une cantatrice, transcrire les vers d'un morceau chanté et louer la portée transfiguratrice de la voix, ou encore s'inquiéter des contradictions entre un timbre orphique et la grossière banalité de celui qui en est doté, entre autres stratégies mises en œuvre, dérobent l'interprète des spécificités qui motivent son insertion dans la fable, rendant dès lors criante l'absence effective de ce chant si chèrement désiré et pourtant silencieux.

²⁶⁰ Dominique Rabaté, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Les essais », 2006, p. 75.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

²⁶² Roland Barthes, « De la parole à l'écriture », in *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981, p. 9.

Penser le chanteur ou la cantatrice²⁶³ par les moyens du discours narratif débouche nécessairement sur une écriture de la voix musicale, forcément grevée par la nature scripturale de son médium par rapport à l'*auralité* du chant qui, en dépit de la tradition savante qui l'a inscrit sur la partition, n'existe que par son actualisation, sans doute davantage que la musique instrumentale. Le régime narratif, *a contrario*, en particulier sous le paradigme de la parole muette tel que l'a distingué Jacques Rancière du système de représentation des Belles-Lettres, plus enclin aux lectures « performatives » – on nous pardonnera l'effet anachronique d'une telle formule – qui mobilisent la voix *in praesentia*, rend proprement impossible l'avènement, même intérieur, d'un chant médiatisé textuellement. Dans la mesure où la voix ne s'inscrit qu'en pure perte dans le texte, celui ou celle qui en est le dépositaire dans l'espace diégétique réactive la structure pulsionnelle dans laquelle s'engage le sujet écrivain : objet de jouissance et objet de perte, le chant qui échappe au langage éclaire paradoxalement le lieu de celui qui écoute, à savoir le geste de l'écrivain.

+ + +

Cette plongée au cœur de la vie musicale du XX^e siècle, telle que l'ont reconstruite, par l'affabulation et la projection fantasmagique, les romans examinés ci-haut, permet d'entrevoir par quels relais narratifs l'imaginaire musical incorpore la pensée et l'écriture romanesques, ravitaillant ainsi de l'intérieur les formes du raconter. La focalisation, même partielle ou secondaire, sur une figure de musicien éclaire un ensemble de références musicales, d'*habitus* de jeu et d'écoute, de discours et de conceptions sur la musique, et de configurations intimes ou intersubjectives, qui inscrivent le texte dans lequel ils prennent forme au sein d'une historicité de la pensée du musical, et plus largement, de la réflexion esthétique sur les genres littéraires. Car la mobilisation de compositeurs, de musiciens ou de chanteurs, particulièrement lorsqu'on ponctue leur trame narrative de scènes où ils composent ou interprètent une partition, engage nécessairement le texte dans une voie périlleuse, qui exige d'appréhender la musique par des moyens par nature incompatibles avec celle-ci et, ce faisant, de forer par le discours des faisceaux obliques, des chemins indirects pour suggérer une musique forcément inaudible. Dire la musique dans le roman

²⁶³ On ne saurait faire complètement abstraction des particularités liées au genre qui distinguent l'imaginaire de la cantatrice de celui du chanteur d'opéra, dont notre analyse a pu rendre compte à certains égards mais dont les raisons socio-historiques d'une part, et psychanalytiques d'autre part, nous auraient éloignée considérablement de notre objet de recherche. À l'évidence, nous ne nions néanmoins pas leur importance dans la construction de l'imaginaire musical du XX^e siècle.

constitue donc une aporie, mais une aporie pour le moins féconde, qui active la pensée créatrice et enjoint l'écrivain à perfectionner – ou à désintégrer – les modes de présence textuelle par lesquelles il saisit le monde et, par le fait même, se saisit lui-même.

En opérant un basculement romanesque du musicien sous les traits d'un personnage de fiction, le romancier resserre les discours sur la musique autour de l'exécutant et, de fait, ancre la description sur son corps morcelé, dans une attention au geste et au détail qui consolide le rapprochement avec l'acte d'écrire. De même, cette fragmentation du corps musicien révèle la portée sémiotique ou, à tout le moins, sémiotisante de la musique en train d'être jouée : comme le visage de Paul Denis qui, dans *Aurélien*, façonnait des lignes de sens pour suivre la partition qu'il exécutait, la figure musicienne – car c'est bien d'une figure comme réservoir de sens et opérateur de lisibilité qu'il s'est agi tout au long du chapitre – s'avère un véritable carrefour sémantique au prisme duquel envisager la composition du roman dans son entièreté. Penser le dispositif romanesque au miroir de la figure du musicien présuppose donc, à l'évidence, une réflexion sur la fonction, métonymique et symbolique, du personnage tant comme vecteur d'une conscience créatrice que comme paramètre structurel et structurant. L'analyse que nous avons proposée a permis de montrer comment le geste musical, peu importe le degré de compétences mis en scène, redéfinit les angles de présentation du personnage, multiplie les aspects par lesquels le décrire, et problématise, par figures interposées, l'activité créatrice de l'écrivain, lequel formule par l'intermédiaire du musicien sa poétique et son éthique de créateur. De surcroît, convoquer un musicien à l'intérieur des cadres fictionnels, et en particulier si celui-ci s'exécute publiquement, impose une interruption, une stase dramatique, qui permet de mettre en relief l'étoilement des liens affectifs, érotiques, pulsionnels même, qui relient les différents personnages entre eux en une même tension, à l'horizon de laquelle la portée de l'imaginaire et la densité poétique trouvent leur pleine résonance. Se projetant dans l'espace de cette musique virtuelle, le romancier, qu'il se ressaisisse sous les traits du compositeur, de l'interprète ou du simple spectateur, en vient à écrire à la hauteur du musical et à devenir lui-même, *mutatis mutandis*, musicien, au sens où le posait Bernard Sève : « On est "musicien", donc, lorsqu'on s'expose à la puissance de la musique, celle qu'on porte en soi, celle qu'on rencontre, celle qu'on joue, celle qu'on entend²⁶⁴ » – ou celle, ajouterons-nous, qu'on rêve de composer.

²⁶⁴ Bernard Sève, *L'altération musicale, op. cit.*, p. 326

CHAPITRE 3

À l'écoute des textes : expérience esthétique et écoute créatrice

L'écoute *performée* par le texte romanesque permet de poser la relation de contiguïté, ou à tout le moins de convergence, entre composition musicale et écriture romanesque pour l'économie poétique des œuvres à l'étude : dans la mesure où la musique nous parvient uniquement par l'intermédiaire d'une narration, l'écoute fictionnalisée sous-tend forcément une démarche de composition, par laquelle l'œuvre musicale textuellement encastrée, qu'elle soit forgée de toute pièce, comme c'est le cas chez Proust, ou qu'elle résulte de la transposition d'une œuvre réelle, exige de l'auteur qu'il accentue certains paramètres au détriment d'autres et infléchisse par le fait même la production du sens dans une direction donnée. La scène musicale, tramée entre deux pôles interreliés – l'interprète et l'auditeur – dont nous avons d'ores et déjà examiné le premier, donne également lieu à l'observation des mécanismes de réception et d'interprétation d'une œuvre, et actualise ainsi, dans la description du morceau musical, les contours d'une esthétique transversale, hautement significative pour le roman. En somme, si la déclinaison de figures musicales reflétait la pluralité des situations d'écriture, engageant une réflexion *poiétique* – à entendre, rappelons-le, comme l'examen d'une œuvre à l'horizon des conditions de sa production, du contexte historique, intellectuel et esthétique qui l'informe nécessairement et des stratégies mises en place par l'auteur pour infuser à l'œuvre un sens intentionnel (ou non) –, la focalisation sur l'écoute des personnages, le recours à des matrices discursives spécifiques pour appréhender l'œuvre qui s'exécute, de même que la nature de cette œuvre laissée plus ou moins en sourdine par la narration procèdent tous à la mise en valeur du travail *esthésique* constitutif à l'expérience artistique. Pour Jean-Jacques Nattiez, s'appuyant sur le modèle sémiologique tripartite développé par Jean Molino, le pôle esthésique s'établit moins dans « la perception artificiellement attentive du musicologue, mais [...] [par] la manière dont tel ou tel aspect de la réalité sonore matérielle est pris en charge par [les] stratégies perceptives¹ » d'un auditeur *lambda*, considéré ou non comme un spécialiste. En d'autres termes, et pour revenir plus spécifiquement à la nature de notre travail, la représentation fictionnelle de la critique musicale, qu'elle agisse de microcosme sociétal ou d'agent de redistribution esthétique, dont la traversée de Jean-Christophe à travers les cercles de la sociabilité musicale nous a permis de prendre la mesure, nous

¹ Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Musique/Passé/Présent », 1987, p. 124.

intéresse peu en regard de la problématique que nous entendons désormais étudier ; il convient plutôt d'orienter les perspectives vers l'écoute que performant les textes, en ce que cette dernière pose les fondements d'une herméneutique à son tour pertinente pour l'ensemble du récit.

La scène musicale constitue donc un creuset autrement privilégié pour appréhender le texte comme processus à partir duquel s'étoilent de multiples faisceaux de sens. Ceux-ci permettent d'éclairer, *via* la musique invoquée, l'espace mondain, traversé par une géométrie de relations et d'affects qui lie les auditeurs entre eux, comme on l'a constaté au chapitre précédent. Mais ils permettent surtout de réinscrire les contingences historiques dans l'expérience musicale : car en plus de multiplier les possibilités d'ancrages discursifs pour contrer l'impuissance langagière face au musical, les circonstances entourant le concert à l'intérieur de la fiction réintroduisent l'individu créateur au sein d'une historicité qui excède l'univers clos du texte, et remettent en circulation différents discours eux-mêmes inscrits dans une temporalité historique. La description musicale commande ainsi une double dynamique, interne d'abord, en ce qu'elle sert à caractériser des personnages, à éclairer des nœuds de tension ou des foyers de sens qui ponctuent la narration, puis externe, dans la prégnance d'une discursivité musicale par laquelle le récit-partition cherche à s'inscrire le long d'une pensée esthétique qui, aussi peu référentielle qu'elle se donne, n'en demeure pas moins fondamentalement historique. Nous nous intéresserons, dans le cadre de ce chapitre, à la double circulation du sens, de manière à mettre en relief les discours, comme les plis esthétiques, voire métaphysiques, qui traversent les romans du corpus et que nous avons délibérément passés sous silence dans notre étude des figures de musiciens.

Pour autant que les références qui composent un programme musical fictif, à l'instar des attitudes d'écoute qu'elles sollicitent, prémunissent le texte d'un vide sémantique qui le menace dès lors qu'il est question de musique, elles provoquent surtout la réinsertion d'un temps historique (horizontal) au sein de la temporalité verticale introduite par la musique, verticalité dilatée *a maxima* par la pensée romantique qui en a fait la prémisse d'un rêve d'abolition du temps² sur lequel s'est instituée une métaphysique proprement musicale. S'entrelacent donc, au cœur d'une même représentation fictionnelle du concert, la référence musicale cataloguée et la réalité sonore insaisissable par le langage, le *continuum* historique et l'expérience du hors-temps : bref, autant de tensions signifiantes que nous allons tenter de dénouer à partir d'une archéologie de l'esthétique musicale inscrite dans les romans. Il s'agira de comprendre, en

² Nous reprenons l'expression employée par Nathalie Avignon dans sa thèse de doctorat, *Modèle musical et rêve d'abolition du temps dans le roman contemporain : Helmut Krausser, Léonid Guirchovitch, Richard Powers*, thèse de doctorat, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 2016.

un point de confluence avec le chapitre précédent, comment la représentation musicale, située au croisement entre l'écoute créatrice et la tentative d'*ekphrasis* musicale va de pair avec une scénographie de l'audition, elle-même foyer de significations et microcosme du dispositif romanesque. En tant que « moment symbolique et [...] nœud secret du roman [...] où en apparence il ne se passe rien de décisif pour l'intrigue mais où une décision, une prémonition ou une voie sont indiquées³ », elle engendre une stase dramatique dans l'action, qui révèle le sujet à lui-même tout en faisant se croiser différents discours sur la musique qui informent la perception et ravitaillent l'imaginaire musical. Il faudra donc à nouveau nous intéresser à la représentation musicale comme pierre angulaire à la possibilité d'un dire sur la musique, désormais placée sous un angle qui ne problématise plus la performance de l'exécutant, mais la prise en charge d'une conscience qui tisse des filiations et transpose la musique virtuelle en signes textuels. Les descriptions musicales et les écoutes performées serviront ainsi de levier métonymique, autorisant le passage du texte à des implications métapoétiques. À partir de la constellation formée par des *topoi*, des habitus ou des configurations récurrentes de l'écoute musicale telle que la performe le roman, c'est à la résurgence de traditions esthétiques et discursives, plus ou moins *anachroniques*⁴, que nous consacrerons la dernière partie de ce chapitre, de manière à montrer comment les récits-partitions construisent une mémoire de l'expérience musicale afin d'envisager, au prisme de cette dernière, la littérature et de se ressaisir du même coup comme objets de langage.

I. À la recherche d'un régime d'écoute

Alors que Roland Barthes soutient que « [la] musique, ce serait ce qui lutte avec l'écriture⁵ », reprenant le fil de sa réflexion sur l'impossible articulation entre substance musicale, signification sensible (ou somatique) et traduction sémique – « dès lors qu'elle est musique, la parole [...] n'est plus linguistique, mais corporelle ; elle ne dit jamais que ceci, et rien d'autre : *mon corps se met en état de parole : quasi*

³ Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2003, p. 29.

⁴ Il faut entendre ce terme au sens que lui donne Georges Didi-Huberman, c'est-à-dire comme l'actualisation d'un éventail de temporalités coexistant au sein d'une même œuvre d'art et éclatement de l'enchaînement chronologique de l'histoire au profit d'une « crise du temps » : « les œuvres », écrit Didi-Huberman à propos des images mais sa pensée n'est à l'évidence pas inconciliable avec la musique, « sont des montages de temporalités différentes, des symptômes déchirant le cours normal des choses. Quand l'image survient, l'histoire se "démonte" dans tous les sens du mot. Mais, alors, le temps se montre, il s'ouvre dans toute sa complexité, dans son montage de rythmes hétérogènes formant anachronisme. » (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, quatrième de couverture.)

⁵ Roland Barthes, « Rasch », in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1984, p. 272.

parlando. [...] En tant que corps (en tant que mon corps), le texte musical est troué de pertes⁶ » –, Hoa Hoï Vuong pousse d'un cran l'intensité du motif agonique pour proposer que l'écoute musicale, forte de son triomphe dans la joute hétérosémiotique, signerait « le deuil de l'écriture⁷ ». Le critique entend par là que la description musicale confine à la postériorité, qu'elle rend impossible toute énonciation performée dans sa pure présence : « Elle n'est jamais une production immédiate de la conscience, mais au contraire, écrire constitue l'acte même de différer⁸. » D'une part, l'expérience immédiate, phénoménologique de l'œuvre musicale ne coïncide pas avec sa compréhension, à tout le moins lors des premières auditions. Le temps de l'écoute opère nécessairement en décalage avec celui de l'entendement, et l'approfondissement du fait musical comme son assimilation oblitérent la singularité de l'événement sonore. D'autre part, la mise en discours de l'œuvre musicale, en tant que force non articulée et non signifiante en termes linguistiques, creuse l'écart entre la précarité de l'impression et la fixation par l'écrit, en accentuant le procès dénaturant inévitable au passage entre la forme sonore qu'elle prétend restituer et un travail sur la plasticité et la puissance évocatrice de la langue. La description musicale ne peut faire l'économie des mots et des concepts, lesquels se situent selon Jean-Luc Nancy dans un rapport d'isomorphisme avec le visuel dans leur commune disposition à se laisser appréhender visuellement : « Le sonore, au contraire, emporte la forme. Il ne la dissout pas, il l'élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une ondulation dont le dessin ne fait jamais qu'approcher. Le visuel persiste jusque dans son évanouissement, le sonore apparaît et s'évanouit jusque dans sa permanence⁹. » À contresens de la langue littéraire, dont le propre réside justement dans une capacité à *faire image*, la description musicale travaille le langage en investissant l'écart entre l'immédiateté de l'écoute et la conscience interprétative pour laisser résonner les formes dans leur déploiement, comme une présence-absence au sein d'un espace sensible, et s'ouvrir la pluralité des sens possibles : car le sens, émet ailleurs Jean-Luc Nancy, chemine en s'auscultant, « s'écarte encore de soi pour résonner plus loin¹⁰ ». L'écriture (romanesque) de la musique, discours doublement *critique* s'il en est, qui sous-tend une analyse et donne à penser la *crise* du langage, opère dans la *dis-jonction* entre un musical *in absentia* et son chiffrage *in praesentia*, sans toutefois nier leur complémentarité esthétique. Par l'espace dynamique ainsi aménagé entre le pôle du sensible et celui du dicible, une écriture advient, qui anéantit l'objet musical certes, mais qui débouche néanmoins sur une

⁶ *Ibid.*

⁷ Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, op. cit., p. 79.

⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁹ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

signifiante qui, si elle n'est peut-être pas celle en prise directe sur l'œuvre décrite, suscite tout de même une expérience analogue à celle vécue par l'auditeur dans l'immédiateté de la réception.

Les modalités de cette *musicographie* romanesque, telles que nous venons succinctement de les envisager, semblent tout à fait en phase avec la définition de l'*ekphrasis* proposée par Jean-Luc Nancy en se prêtant lui-même à l'exercice, dans un bref article consacré à la forme d'écriture. En posant la pratique ekphrastique non pas comme « un commentaire, ni une analyse, ni une évaluation de l'œuvre¹¹ », mais comme l'acte de « recueillir les mots qui se forment à la surface de celle-ci, entre celle-ci et nous¹² », le philosophe fait du procédé une écriture du mouvement, une *énergétique* qui dépasse l'*energeia* antique et sa description dynamique des choses pour obéir plutôt à une intensification affective et créatrice, allant « de l'image à l'image¹³ », de l'expérience esthétique vers une performativité du sens. La proposition de Nancy nous paraît particulièrement efficace pour interroger le point d'achoppement que révèlent toujours, tôt ou tard, les déclinaisons musicales à partir du concept d'*ekphrasis*, surtout parce qu'elle invite à faire abstraction de la simple description figurative de l'œuvre d'art au profit d'une recréation de l'événement (et de l'avènement) du sens(ible). Alors que les modèles antique et classique de l'*ekphrasis* articulaient la gémellité (comme la rivalité) entre la poésie et la peinture, mesurant sa réussite à l'aune du degré de mimétisme, la définition que nous retenons permet de penser l'écart comme une ouverture féconde et d'investir la rétivité discursive de l'œuvre musicale comme un ressort de dynamisme.

Si le terme *ekphrasis* s'applique règle générale à la description d'œuvres picturales (ou sculpturales), son usage en musique pose le problème de l'objet musical, qui n'en est par ailleurs pas vraiment un : l'œuvre, constate Bernard Sève, « n'est pas un objet, comme un tableau, mais un processus – et tout ce qu'on décrit est objet¹⁴. » L'œuvre musicale n'existe en effet que dans le temps de sa perception, et ce dernier n'arrive jamais à coïncider avec celui du commentaire, et encore moins avec celui de sa transposition en modalités de discours. Cela explique sans doute le flou théorique à propos du procédé dans le domaine musico-littéraire, qui semble parfois assimiler la notion d'*ekphrasis* musicale à celle de *melophrasis*, que Rodney Stenning Edgecombe définit comme tout effort verbal pour évoquer

¹¹ Jean-Luc Nancy, « *Ekphrasis* », *Études françaises*, vol. 51, n° 2 (été 2015), p. 25.

¹² *Ibid.*, p. 26.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Bernard Sève, *L'altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 22.

l'expérience d'une musique appréhendée de l'extérieur¹⁵, mais également avec celles de « paraphrases littéraires de la musique » ou encore de « critique créative »¹⁶. La description contient en outre toujours un sous-texte analytique, elle « peut n'avoir qu'une fonction heuristique [...] pour “mettre sous les yeux” du lecteur l'équivalent linguistique d'un objet qu'il n'a pas vu¹⁷ », ou, plus exactement, qu'il n'a pas entendu, à dessein de façonner la réalité traduite – ici, l'œuvre musicale – dans la résonance particulière qu'elle a produite chez l'auditeur et d'ainsi faire à son tour écho dans la sensibilité propre du lecteur.

Ainsi faut-il comprendre les passages de l'*ekphrasis* musicale à l'horizon d'une communication de l'événement esthétique et d'un rejaillissement de l'état sensible dans lequel l'œuvre a plongé l'auditeur, que ce dernier tente à son tour d'insuffler à son lecteur. La verbalisation fidèle de l'œuvre telle qu'elle s'est manifestée dans sa réalité sonore déserte le roman au profit du témoignage d'une expérience sensible et subjective. L'insertion de passages ekphrastiques le long de la trame romanesque aurait donc pour fonction d'actualiser, *via* un travail de l'imagination qui compenserait l'absence phénoménale de musique, « les conditions de la révélation et de l'exclamation heuristiques au sein du pôle de la réception¹⁸. » C'est bien dans ce déplacement qu'il convient de penser la présence structurante de passages descriptifs dans les romans de notre corpus, dans l'effet de contamination esthétique (et *esthésique*) qui advient entre l'œuvre musicale et l'œuvre romanesque, comme dans leur pôle de réception respectif, tantôt assumé par le personnage, tantôt par le lecteur. Le processus de perception apparaît dès lors dans sa transversalité créatrice au regard de l'ensemble de la structure narrative : l'exemplification de réception d'une œuvre, la reconstitution de l'expérience esthétique par une subjectivité créatrice, l'assimilation d'une sensibilité et d'une conscience à la scène de l'énonciation, tout cela participe d'un même nœud de sens auquel il nous incombe d'actualiser tout le potentiel interprétatif à l'horizon d'une poétique de la partition, qui ne commande pas un savoir cognitif qui anticiperait sur l'œuvre invoquée mais qui active une réceptivité aux plis et aux mouvements du texte. On pensera bien sûr aux *ekphrasis* proustiennes du Septuor de Vinteuil, mais on convoquera également l'écoute d'Anne Desbaresdes pendant les leçons pianistiques de son

¹⁵ Nous traduisons : « *any verbal effort to evoke the experience of externally apprehended music* » (Rodney Stenning Edgecombe, « *Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literature/Music Dialogue* », *Mosaic*, vol. 26, n° 4 (automne 1993), p. 2.)

¹⁶ Voir Yves Landerouin, « Les fonctions de l'évocation de l'*Opus 111* de Beethoven chez E. M. Forster et Thomas Mann », in Yves Landerouin et Aude Locatelli [dir.], *Musique et roman*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Esprit des lettres », 2008, p. 115-130 et Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 291 (cités par Florence Huybrechts, « Petit traité de “prothèse auriculaire” ou comment repenser l'*ekphrasis* musicale », *Textimage : Revue d'étude du dialogue texte-image*, n° 2 (mai 2013), p. 1-2.)

¹⁷ Bernard Sève, *L'altération musicale*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ Florence Huybrechts, « Petit traité de “prothèse auriculaire”, ou comment repenser l'*ekphrasis* musicale », art. cit., p. 17.

enfant, dans *Moderato cantabile*, qui chacun à leur manière, mettent en lumière les lignes de force structurelles et la sédimentation esthétique qui rejaillissent sur le texte en éclairant son fonctionnement poétique.

La scénographie de l'écoute musicale, au même titre que la description de l'œuvre qui en constitue le socle, exige du lecteur qu'il endosse les habits de l'herméneute pour tendre sa sensibilité vers un sens toujours possible, jamais immédiatement accessible, comme on tend l'oreille pour mieux saisir un motif particulièrement complexe lors du processus auditif. En modulant notre lecture à la scène que nous désignerons désormais comme le chronotope¹⁹ de l'écoute, puis en configurant notre attention au diapason des résonances entre l'expérience de la perception vécue par les protagonistes et la présence sensible de structures langagières, l'articulation entre récit de l'écoute et *ekphrasis* musicale transforme, comme par contagion, la posture de lecteur en position d'*auditeur*. Ainsi posée, la sensibilité de celui qui écoute croise le travail de celui qui lit et, par le truchement de sa lecture, se trouve à son tour impliqué dans une situation d'audition, au prisme de laquelle le roman acquiert cette résonance particulière d'un sens qui excède la signification : écrire, affirme Jean-Luc Nancy, et lire, ajouterons-nous, dans leur réalité façonnée par la modernité esthétique, revient à « *vocaliser* un sens qui prétendait, pour une pensée classique, rester sourd et muet²⁰ » et laisser résonner « ce qui n'est pas encore cadré dans un système de renvois signifiants²¹. » Partant, l'événement du sens advient à même l'expérience de ce processus de construction-déconstruction de la signification, selon une logique sensiblement identique à celle exigée du narrateur proustien devant les *Marines* d'Elstir et l'oscillation infinie entre la terre et la mer, le *perpetuum mobile* qui ne cesse de brouiller leurs frontières à mesure qu'on arrive à les distinguer. L'invite du peintre fictif de la *Recherche* à « se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence » (R-II : 404) et à laisser la perception accueillir le paysage tel qu'il se découpe (ou ne se découpe pas), dans le spectacle même de l'apparition des choses, correspond bien aux exigences d'une sémantique de la *résonance* telle que

¹⁹ Dans son *Esthétique et théorie du roman*, le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine entend par *chronotope* « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. » (*Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier et présenté par Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 237-238.) La focalisation sur l'écoute musicale dans l'espace fictionnel met au jour un rapport paradoxal entre la stase narrative, par laquelle le temps de l'intrigue semble suspendu, et l'écoulement temporel scandé par la musique, entre le statisme actantiel provoqué par le dispositif du concert et le dynamisme spatial activé par la musique, dans la production intensive de sens qui s'effectue autant sur le plan de l'horizontalité, entre les individus présents au sein d'un même espace, et sur celui de la verticalité, dans l'introspection favorisée par la musique.

²⁰ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, op. cit., p. 67.

²¹ *Ibid.*, p. 70.

l'activent les récits-partitions lorsqu'ils mobilisent des scènes d'écoute, dans l'ajustement de la sensibilité qui ne cesse d'être requis pour déjouer les automatismes de la pensée conceptuelle et rendre le lecteur perméable à un musical présent-absent.

Ce détour heuristique par la peinture, si celle-ci procède à l'habitude d'un régime du sensible dont la logique obéit à des lois radicalement autres, nous permet du reste de supposer une certaine équivalence avec la musique dans l'univers proustien, par lequel il nous paraît tout à fait opportun d'amorcer l'examen des *chronotopes* de l'écoute. Le motif double de la scène d'écoute et de l'*ekphrasis* musicale est, chez Proust, un modèle de réussite et pose ainsi l'acte de naissance du récit-partition, à l'ombre duquel le roman du XX^e siècle infléchira sa trajectoire tout en s'inscrivant inévitablement dans ce que Dominique Rabaté a intitulé l'« après-Proust²² » : pour le critique, en effet, « écrire à la suite de Proust serait se situer dans une sorte de deuil, d'après-coup. L'œuvre d'art y aurait tout à la fois assigné et dépassé ses limites, épuisé ses ressources²³. » La partition proustienne, imprimée à même le cycle romanesque, délimite un butoir sémiotique autant qu'elle fixe les principes archétypaux du récit-partition, auxquels les romancières et les romanciers du XX^e siècle peineront à se dérober dès lors que l'écriture s'engage le long des lignes de fuite du musical, que la scène d'écoute cherche à interrompre le fil narratif pour faire œuvre autarcique : point de chute et point de départ, le modèle proustien reste le seuil infranchissable du chronotope musical, le nœud de sens historique et esthétique à partir duquel se tendent différentes lignes de force qui injectent, en aval, une intertextualité structurante.

2. La construction du mythe proustien : essor et limite de l'*ekphrasis* musicale

C'est en ces termes d'une pessimiste lucidité que Roland Barthes interroge les possibles interférences entre le langage verbal et la musique, et fait du même coup de Proust l'impossible et seul dépositaire d'une écriture sur la musique qui puisse opérer, même minimalement, dans les cadres de la fiction : « Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de musique, pas même Proust. La raison en est qu'il est très difficile de conjoindre le langage, qui est l'ordre du général, et la musique, qui est l'ordre de la différence²⁴. » Par la cohérence et la richesse des descriptions musicales, Proust paraît pourtant réaliser un tour de maître par les modalités de la perception qu'il restitue, sinon avec une acuité cognitive qui anticipe les développements de la psychologie cognitive, à tout le moins en les envisageant

²² Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Librairie José Corti, 1991, p. 147.

²³ *Ibid.*, p. 148.

²⁴ Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », in *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 247.

^comme le substrat d'une phénoménologie de l'expérience musicale ; mais il s'agit de surcroît d'un tour de maître dans l'armature et l'épaisseur des œuvres musicales imaginaires telles qu'elles sont recrées dans la matière textuelle des mots. La Sonate et le Septuor de Vinteuil, seules *partitions littéraires* du corpus à être entièrement affabulées à partir de notations verbales et de procédés rhétoriques ou métaphoriques, demeurent enchâssées dans le tissu romanesque, imperméables aux référents externes (hormis une analogie avec le *Tristan* de Wagner repérée par le narrateur) et en apparence situées en dehors de l'histoire de la musique. Ainsi dégagée d'assises référentielles qui forcent la comparaison entre l'œuvre décrite et l'équivalent sonore revendiqué, l'*ekphrasis* musicale proustienne investit cette tension entre l'évincement du modèle (et la réussite certaine de l'*ekphrasis* qui en découle, en l'absence d'un point de référence pour comparer) et le rempart métaphorique contre l'anéantissement complet des partitions dans l'abstraction technique. Les descriptions musicales qui ponctuent la *Recherche* composent ainsi des *partitions* verbales originales : si elles conservent l'empreinte textuelle de la musique entendue par les protagonistes, elles constituent également un support écrit qui figure les événements sonores et configure l'interprétation de l'œuvre (musicale comme littéraire). L'articulation entre description musicale et écoute en acte permet de nouer, sur le plan de la fiction, une interpénétration d'ordre métalepique entre l'œuvre musicale et l'œuvre romanesque, entre l'écoute performée et la lecture à privilégier.

a. Une poétique de la partition littéraire

Dans une même visée esthétique que l'effacement quasi complet de Vinteuil comme actant romanesque, Proust s'intéresse moins à la mise au plat d'une œuvre musicale par les moyens d'une terminologie musicologique et d'une exhaustivité pédagogique qu'il ne cherche à cerner, au vif de l'expérience musicale, l'énergie sensible infusée par la musique à l'auditeur impliqué dans un processus d'écoute, lui-même indissociable d'une subjectivité, d'une imagination singulière et d'une attention toujours parcellaire. Or l'auteur ne s'accommode pas pour autant d'une œuvre qui préexisterait à son roman – un référent historique minerait le programme autotélique proustien. Aussi tient-il non seulement à introduire des *opus* inédits et entièrement fictifs ou, à tout le moins composés comme une mosaïque de fragments indiscernables, mais à produire à partir de ceux-ci des passages ekphrasistiques détaillés, à partir desquels se dégagent de vibrants paysages sonores, des instants de musique, mais bien peu de balises claires pour reconstituer formellement et harmoniquement les œuvres. À dessein de maintenir vive l'intensité des effets fugitifs sollicités par l'expérience musicale, Proust préfère à la description

techniciste²⁵ la métaphore créatrice, non simplement ornementale mais heuristique, par laquelle substituer aux explications savantes une image qui puisse condenser l'expérience subjective²⁶. Cette particularité esthétique procède du reste d'une conception de la métaphore comme socle d'un art poétique et comme ressort textuel de la mémoire involontaire, et son fonctionnement à l'échelle de la description de l'œuvre fictive de Vinteuil permet d'appréhender les lignes de force qui régissent, en sous-main, le roman proustien.

Une partition pour plume et papier : composer Vinteuil

Les œuvres de Vinteuil, si elles s'inscrivent dans un paysage musical circonscrit, façonné par l'école de Saint-Saëns et la bande à Franck, le postromantisme et le renouveau français, l'essoufflement du wagnérisme et la redécouverte des derniers quatuors de Beethoven, demeurent pour l'essentiel fictives, fruits de l'imagination et de l'impressionnante culture musicale de Proust, et n'ont d'existence historique et sonore que pour les personnages de la *Recherche*. Pour peu qu'elle opère en vases clos dans le texte, la musique de Vinteuil possède néanmoins une unité structurelle, à tout le moins une facture singulière (« un accent », dira le narrateur proustien) qui permet d'en reconnaître les contours à mesure que la préhension des auditeurs se clarifie, et de lui supposer quelques traits souples qui encadrent son déroulement. Pourtant aucune précision rythmique ou harmonique n'intervient pour consolider la forme des morceaux outre une simple mention de la tonalité de la sonate (en fa dièse, sans préciser davantage s'il s'agit de la gamme majeure ou mineure) et dont l'unique occurrence, énoncée par M. Verdurin lors de la première visite de Swann chez le petit clan, risque de passer inaperçue pour bien des lecteurs. Une métaphore employée deux pages plus loin pour décrire l'atmosphère de la sonate réfute la composition de l'armature, laquelle ne présente que des dièses à la clé (six en fa majeur, trois en fa mineur), alors qu'on parle pourtant de « la mauve agitation des flots que charme et *bémolise* le clair de lune. » (R-I : 205, nous soulignons)

²⁵ Il ne faudrait pourtant pas commettre l'erreur de déduire à partir de là une incompétence technique de la part de Proust : d'autres passages étonnamment non-musicaux dans la *Recherche* emploient des notations musicales comme métaphores avec une acuité incontestable. Le mémorable *incipit* de *Sodome et Gomorrhe* permet d'en prendre la mesure : « Telle, toutes les deux minutes, la même question semblait intensément posée à Jupien dans l'œillade de M. de Charlus, comme ces phrases interrogatives de Beethoven, répétées indéfiniment, à intervalles égaux, et destinées – avec un luxe exagéré de préparations – à amener un nouveau motif, un changement de ton, une “rentrée”. » (R-IV : 7)

²⁶ Cette particularité est à comprendre à la lumière d'une réhabilitation de la métaphore dans la critique musicale, entre autres portée par la critique d'André Suarès et, de manière plus importante, par Jacques Rivière à *La NRF*. (Sur cette question, voir entre autres l'article que nous avons consacré à la question de la métaphore chez Rivière : « La critique au temps de l'amour : Jacques Rivière et la musique debussyste », *Études littéraires*, vol. 46, n 2 (été 2015), p. 125-146 ; voir également Cécile Leblanc, « Écrire la musique », *Proust écrivain de la musique*, Turnhout, Éditions Brepols, coll. « Le champ proustien », 2017, p. 215-242, plus particulièrement p. 231-238 ; Françoise Escal, « Musique et diction », *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 93-110.)

L'irruption d'un tel verbe, à l'évidence, capitalise davantage sur un effet de style, visant à traduire une sonorité étouffée, voire *alanguie*, plutôt que sur la volonté de caractériser une modulation harmonique. Le lexique musical, que Proust maîtrise pourtant lorsqu'il s'y réfère comme horizon comparatif dans un contexte autre que musical, brille par son absence dans le cadre des descriptions de la Sonate comme du Septuor, de même que les précisions sur les articulations du discours sonore, qu'elles soient englobantes ou ponctuelles, s'effacent derrière une approche impressionniste, au sens plein du mot, qui fonde la description des œuvres sur les impressions et les connotations affectives impliquées dans le processus d'écoute. En effet, peu d'indications techniques sont fournies au regard du nombre de mouvements qui composent les œuvres de Vinteuil²⁷, stratégie d'écriture que l'on pourrait sans doute rapprocher des tâtonnements et des hésitations dont témoignent les manuscrits antérieurs à la publication de la *Recherche*, tels que Michel Butor et Karuyoschi Yoshikawa les ont étudiés, et qui se répercutent dans l'instrumentation pour le moins inusitée (voire contradictoire) qui compose le Septuor – outre le violon, la harpe et le violoncelle (confondue avec la contrebasse) dont on nous présente un portrait détaillé²⁸, Proust indique que le Septuor requiert également un piano, des cuivres²⁹, une flûte et un hautbois (R-V : 264). Pour Michel Butor, la constitution croissante et polymorphe de la formation musicale mobilisée par les œuvres de Vinteuil serait à comprendre en regard du nombre exponentiel des tomes, la sonate pour piano et violon ayant été envisagée au moment où la *Recherche* s'intitulait encore *Les intermittences du cœur* et prévoyait une structure binaire, formée de deux volumes ; l'évolution du programme proustien aurait ainsi nécessité un ajustement de l'œuvre musicale à chaque addition d'un volet dans l'architecture

²⁷ Proust est plus prolixe à l'endroit de la sonate, dont on sait que l'*andante* « casse bras et jambes » (R-I : 203) à Mme Verdurin, et précise ailleurs, sans en avoir l'air, que ce dernier est suivi d'un scherzo (dont on a toutes les raisons d'associer au « long morceau que le pianiste de Mme Verdurin sautait toujours » (R-I : 345) et d'un finale dans lesquels il n'arrive jamais à fixer l'origine d'un passage qu'il aime bien, en comparant la mobilité de celui-ci au fameux grain de beauté vagabond d'Albertine : « comme une phrase de Vinteuil qui m'avait enchanté dans la Sonate et que ma mémoire faisait errer de l'*andante* au finale jusqu'au jour où ayant la partition en main je pus la trouver et l'immobiliser dans mon souvenir à sa place, dans le scherzo, de même le grain de beauté que je m'étais rappelé tantôt sur la joue, tantôt sur le menton, s'arrêta à jamais sur la lèvre supérieure au-dessous du nez. » (R-II : 440) Quant au Septuor, le découpage en mouvements apparaît encore moins rigoureux et donne lieu à une confusion de la part du baron de Charlus, qui transforme l'*andante* en « *largo* » (R-V : 264), puis en « *adagio* » (R-V : 275). Pour le reste, on mentionne un premier mouvement *allegro vivace* et un finale « qui n'[est] pas seulement *allegro* mais incomparablement allègre » (R-V : 264). Ces renseignements, du reste, n'apparaissant qu'en périphérie des descriptions musicales, dans la glose pétulante du baron de Charlus par exemple, ou encore comme élément métaphorique pour désigner une réalité autre, n'ont pas pour fonction d'accentuer les contours de la structure musicale, ni d'éclairer l'évolution formelle de la sonate ou du septuor.

²⁸ Voir chapitre précédent, *supra*, p. 317-318.

²⁹ La curieuse présence des cuivres dans un ensemble de chambre serait à comprendre, selon l'hypothèse de Sybil de Souza, comme le relent d'un manuscrit antérieur sur lequel Proust n'aurait pas eu le temps de revenir et qui postulait l'existence d'une symphonie de Vinteuil. Voir Sybil de Souza, « Pourquoi le "Septuor" de Vinteuil ? », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, n° 23 (1973), p. 1596-1608.

générale du roman, ce qui justifierait l’empreinte textuelle de l’enflure que subit l’œuvre ultime de Vinteuil. Ainsi retrouve-t-on dans les brouillons, « au moment où le roman est conçu comme devant comporter cinq parties, l’œuvre finale exécutée à la dernière matinée Guermites [qui] doit être un quintette³⁰ », puis se développe, à en croire les allusions ultérieurement biffées, en un sextuor. D’autres indices génétiques sont relevés par Butor et témoignent d’un état plus antérieur encore du septuor sous la forme d’un « Quatuor englouti³¹ », qui expliquerait la focalisation sur quatre des sept musiciens (ou plus, la présence de cuivres au pluriel suggérant plus d’un instrumentiste) lors de la scène du Septuor. C’est également ce que l’enquête généalogique de Yoshikawa tend à prouver, les mêmes instruments (violon, piano, violoncelle, harpe) qui se retrouvent dans la formation du concert chez les Verdurin³² permettent de faire saillir, au sein de la composition du Septuor, la matrice d’un quatuor pour cordes et piano. Du reste, la prégnance de cette structure matricielle est renforcée par l’absence des autres instruments lors de passages descriptifs de l’œuvre, la participation des cuivres et des vents n’étant soulignée que par un commentaire du baron de Charlus, en marge de l’exécution musicale *stricto sensu*.

Mais il n’est pas interdit de penser, au demeurant, que l’évolution de l’instrumentation du Septuor ait été grandement tributaire de l’intégration d’œuvres plus récentes au complexe musical qui sert de modèle à Proust, dans la mesure où, comme le souligne Cécile Leblanc, « une telle formation n’était pas aussi confidentielle qu’on a pu le dire, comme en témoigne d’Indy qui insiste sur le “rôle dévolu au *Septuor* pour clarinette, basson, cor, violon, alto, violoncelle et contre-basse”³³. » On pourra convoquer en vrac la *Suite en ré dans le style ancien* (op. 24, 1887), toujours de d’Indy, qui engage une trompette, deux flûtes et un ensemble de cordes, mais aussi le *Septuor en mi bémol majeur* (op. 65, 1879), pour trompette, quatuor à cordes, contrebasse et piano, de Camille Saint-Saëns, ou encore remonter jusqu’à Beethoven, dont on connaît l’importance progressive dans les préférences proustiennes – nous pensons au *Septuor pour cordes et vents en mi bémol majeur* de 1802 (op. 20). Ce parti pris implicite pour la « bande à Franck » participerait d’une mutation esthétique et, plus largement, philosophique de la part de Proust, qui abandonne l’imaginaire et le répertoire romantique au sens large, qu’il réserve désormais à Swann, pour inscrire le jugement esthétique du narrateur dans une filiation moins anachronique au regard de l’époque où paraît la *Recherche*. Nous y reviendrons.

³⁰ Michel Butor, « Les œuvres d’art imaginaires chez Proust », in *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974, p. 282.

³¹ *Ibid.*

³² Karuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor », *Cahiers Marcel Proust*, n° 9 (1979), p. 313.

³³ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, op. cit., p. 511.

Que l'on adhère à l'interprétation de Butor et à son heureuse correspondance structurale entre les sept tomes de la *Recherche* et le nombre d'instruments requis par le septuor³⁴, ou que l'on partage les réserves de Yoshikawa, dont l'enquête révèle plutôt l'existence d'un sextuor au moment où le programme romanesque comportait encore cinq tomes³⁵, il n'en demeure pas moins que l'instrumentation de l'œuvre fictive est sujette aux fluctuations des goûts de l'époque et à la description d'une pensée créatrice qui s'accommode de l'imprécision technique pour faire la part belle aux résonances intimes de la musique. Le préjugé encore vivace d'une incompétence musicale du romancier, qui a d'ores et déjà été déboulonné par la critique³⁶, ne saurait résister aux charges d'amateurisme eu égard à son usage de la métaphore : celle-ci dépasse en effet la simple figure rhétorique, la béquille langagière ou l'exercice de style, bref la quasi-totalité des admonestations qu'appelle, dans l'espace médiatique du tournant du siècle³⁷, l'écriture non-spécialiste sur la musique pour s'inscrire *a contrario* dans une pensée du discours musical et, plus largement, dans une pensée du langage qui fait sienne les mises en garde formulées par Hanslick au XIX^e siècle : « Ce qui, dans un autre art, est encore de la description, devient déjà métaphore lorsqu'il s'agit [de la musique]³⁸. » L'axiome, comme on le verra, connaît avec Proust un renversement dans la mesure où la métaphore, dans son potentiel catalyseur de la mémoire involontaire, a un devenir essentiellement musical.

Le recours à la métaphore répondrait donc, chez Proust, d'un travail poétique qui suppose deux prémisses : d'une part, la métaphore comme relais discursif qui permet de dire ce qui échappe par défaut au langage verbal ; d'autre part, la métaphore comme noyau d'une conception de l'écriture qui enchevêtre les fils de systèmes d'associations pour générer, dans la résonance qu'éveille leur mise en circulation, un surplus de sens à même de traduire le choc de la sensation dans l'immédiateté de sa restitution. Les passages d'*ekphrasis* musicale problématisent le fonctionnement de la métaphore comme outil du discours sur la musique et énergétique structurelle du roman, en plus de condenser, en creux, les

³⁴ Correspondance que Butor étend également aux sept notes de la gamme et aux sept couleurs du spectre lumineux.

³⁵ « Car, la première rédaction du Manuscrit au net (où figurent le septuor et le sextuor) était terminée au plus tard en 1918, époque à laquelle Proust annonçait encore cinq volumes au total. » (*Ibid.*, p. 315.)

³⁶ Voir, en plus des ouvrages plus substantiellement convoqués dans ce chapitre, Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique, op. cit.* ; Jean-Yves Tadié, « L'univers musical de Marcel Proust », *Revue de littérature comparée*, vol 67, n° 4 (octobre-décembre 1993), p. 493-503, entre autres.

³⁷ Il convient néanmoins de préciser qu'à l'époque où Proust compose la *Recherche*, la place de la métaphore comme outil heuristique est réévaluée dans la critique musicale, notamment grâce à des écrivains comme Jacques Rivière ou André Suarès qui tabletront sur le trope métaphorique pour « traduire », dans des modalités verbales qui sont les leurs, la charge expressive et imageante de l'œuvre musicale, et donner à entendre par le recours à un référent particulièrement évocateur, l'impression initialement ressentie lors de l'écoute.

³⁸ Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, traduit de l'allemand par Charles Bannelier, Paris, Brandus et cie. Éditeurs de musique, 1877, 5^e édition, p. 50.

procédés de composition de l'auteur au regard de son œuvre, qui investit les écarts du langage distendus par la métaphore afin de rendre, par le jaillissement affectif et sensible de l'image, l'émotion musicale.

De la description musicale à la poétique de la partition

À la recherche du temps perdu, comme on le sait, entrecroise deux trajectoires existentielles, celle de l'amour et celle de l'art, ou, plus exactement, déplie longuement la seconde dans la foulée des ratages de la première : Swann, peu avant la naissance du narrateur, tombe amoureux d'une femme sous l'influence d'un motif musical qu'il vient à associer à celle-ci, abandonnant alors dans sa descente aux enfers vers la jalousie et l'angoisse amoureuse ses travaux d'historien de l'art et de possibles aspirations artistiques. En revanche, le protagoniste, après être resté de prime abord insensible à la fameuse sonate de Vinteuil que lui transmettent Swann et son épouse pendant qu'il attend leur fille Gilberte dont il est alors amoureux, devra à son tour connaître les illusions de l'amour, puis les tourments de la jalousie, non plus dirigés vers Mlle Swann mais cultivés par l'ambivalence, les tromperies, puis la mort de l'insaisissable Albertine, pour ultimement s'en dégager. Ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra décoder, au cœur de l'expérience musicale, les signaux intermittents de l'art et la révélation de l'œuvre à faire.

La première description musicale s'insère dans la structure de la *Recherche* alors que la narration focalise entièrement sur Swann ; symboliquement, la première expérience d'écoute musicale du narrateur telle qu'il en brosse le récit se déroule sous les auspices du même Swann, qui commente en contrepoint l'exécution d'Odette par les impressions, déformées par la mémoire, qu'il se rappelle avoir ressenties à l'époque où il découvrait la musique de Vinteuil – qui correspond justement à la temporalité d'« Un amour de Swann ». L'importance de Swann en tant que passeur se réaffirme ici, mais se dessine en outre une seconde fonction du personnage pour l'économie de la *Recherche* : celle de l'archétype du « célibataire[e] de l'art » (R-VII : 198), artiste stérile dont le narrateur, s'identifiant à son aîné « à cause des ressemblances qu'en tout autres parties il offrait avec [son caractère] » (R-I : 191), devra à la fois se prémunir des tendances qui menacent à tout moment de le fixer dans une existence oisive d'esthète, et qu'il parviendra à rédimmer par l'aboutissement, dans le *Temps retrouvé*, de l'œuvre artistique aux abords de laquelle Swann a été contraint de s'arrêter – et sa mort précoce, comme le signale Jean-Yves Tadié, « n'a été que la sanction d'une mort spirituelle³⁹. » De même, la sonate de Vinteuil qui avait scandé les amours de Swann et d'Odette apparaîtra *a posteriori* au protagoniste de la *Recherche* comme « de timides

³⁹ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1971, p. 228.

essais, délicieux mais bien frêles, auprès du chef-d'œuvre triomphal et complet » (R-V : 240) auquel le Septuor donnera forme. Il convient donc de garder à l'esprit le rôle d'*annonciateur* de la trajectoire de Swann et la portée heuristique de son écriture pour le narrateur, qui paraît ainsi se réapproprier, par un fécond pas de côté, les modalités idéalistes de son être-au-monde pour s'en affranchir. Or il ne s'agit pas de confondre les deux trames sensibles en une même recherche esthétique, mais bien de mettre en relief la formation d'une *continuité* entre l'expérience musicale de Swann et celle du protagoniste, qui vient dès lors la prolonger et en accomplir les virtualités laissées en suspens.

Nouvellement introduit chez les Verdurin, Swann entend, dans une transcription pour piano seul, l'*andante* de la *Sonate pour piano et violon* de Vinteuil, dont il aurait déjà, nous dit le texte, entendu la version complète l'année précédente. L'analepse par laquelle la première audition de la Sonate est envisagée s'ouvre sur la description des sensations multiples éveillées d'un seul mouvement par la musique, en une cascade associative d'images et de *stimuli* sensoriels, qui amènent Swann à « goût[er] [...] la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments » (R-I : 205) et à « lui [...] ouv[rir] plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. » (R-I : 205-206) Le tissu des impressions qui fait d'abord office d'*ekphrasis* rend compte de cette confusion intellectuelle : ce sont des masses en mouvement, des tensions cinétiques, des espaces champêtres, des bouffées de couleurs qui retiennent l'attention de Swann, dont l'intelligence plus sensible au régime de composition pictural géométrise les premières mesures de la Sonate. De cette pâte sonore émerge alors à sa conscience, « au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, [...] en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. » (R-I : 205) La musique acquiert des caractéristiques à la fois spatiales, dynamiques et chromatiques, par lesquelles Swann cherche à asseoir sa compréhension sur des repères conceptualisables et mitoyens entre le régime des arts plastiques et la condition « *sine materia* » (R-I : 206) du sonore : tout en contournant la terminologie technique ou les morphèmes propres au registre musicologique, Proust parvient ici à donner à entendre ou, à tout le moins, à évoquer brillamment les dynamiques à l'œuvre dans les mesures introductives de la sonate, marquées par un dualisme entre « la qualité énergétique [du violon] » et « l'inertie » du piano⁴⁰.

⁴⁰ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1972, p. 55.

La Sonate éveille donc par sa texture vaporeuse un imaginaire nocturne près d'une étendue d'eau ; elle possède une couleur (mauve) et une dynamique (subtile et frémissante), données qui exploitent la polysémie de ces deux termes du lexique musical pour forger un paysage mental multi-sensoriel. La texture du morceau modélise une certaine liquidité, consolidée par l'isotopie aquatique qui travaille la description, et *submerge* (R-I : 206) Swann comme des eaux baptismales qui le charrient jusqu'aux rives d'une seconde vie : « cet amour pour une phrase musicale sembla un instant devoir amorcer chez Swann la possibilité d'une sorte de rajeunissement. » (R-I : 207) Le texte insiste ailleurs sur la puissance imageante de la sonate, qui aménage dans son déploiement une spatialité proprement « pastorale » (R-I : 215) ; il tisse également un réseau d'images qui noue l'expérience musicale aux modalités visuelles, et rapproche l'événement musical d'une expérience artistique immersive et *totale* : « sous l'agitation des trémolos de violon qui la protégeaient de leur tenue frémissante à deux octaves de là – et comme dans un pays de montagne, derrière l'immobilité apparente et vertigineuse d'une cascade, on aperçoit, deux cents pieds plus bas, la forme minuscule d'une promeneuse – la petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore. » (R-I : 260) Les deux vocables techniques qui inaugurent la description (trémolos, octaves) tiennent lieu de tremplin pour l'imagination créatrice, comme s'il fallait traverser le médium sonore pour deviner à travers lui les paysages naturels et animés qu'éveille la petite phrase. À nouveau, la musique reçoit en partage le frémissement du feuillage et le chuintement de la cascade, par lesquels elle acquiert son épaisseur sensible : sonore, odorante et, surtout, visuelle. L'analogie florale se prolonge dans la suite d'épithètes dépliée autour du motif musical : « il reconnut, secrète, *bruissante* et divisée, la phrase aérienne et *odorante* qu'il aimait. » (R-I : 208, nous soulignons) Préfigurant l'importance qu'il attribuera subséquemment à Odette, femme-fleur s'il en est une, en vertu des chrysanthèmes dont elle orne son appartement et des catleyas qu'elle plante à son corsage, Swann est frappé par « les ramifications [du] parfum » (*ibid.*) de la petite phrase qui s'éloigne en « laissant sur [son] visage [...] le reflet de son sourire. » (R-I : 208-209). Il la regarde passer, « légère, apaisante et murmurée, comme un parfum » (R-I : 342) ; « à la façon d'un parfum, [...] elle l'envelop[pe], elle le circonvi[ent] » (R-I : 343). Le répertoire sensoriel dans lequel la description de la Sonate prend forme accentue l'investissement émotionnel de Swann dans l'expérience d'écoute musicale, le registre végétal consolidant, par relation de métonymie, la prégnance de sa passion pour Odette, tandis que le cadre champêtre que déploient ses fantasmagories irradie prospectivement vers les rêveries musicales du narrateur. Ce dernier percevra d'ailleurs à son tour dans la Sonate toute la géographie de Tansonville, avec ses lilas, ses nymphéas et ses haies d'aubépines

blanches qui bordent les berges de la Vivonne où, enfant, il allait se promener. De Swann à Marcel, on assiste donc à l'émergence d'un paysage sonore commun, qui agira comme référent iconographique pour le lecteur et donnera à entendre, derrière la séquence d'un lever de soleil maritime suivi d'une fête villageoise sous le brûlant soleil de Combray du septuor, cet « accent » Vinteuil que loue le narrateur, dès lors rendu sensible par la transposition métaphorique.

Si le champ sémantique mobilisé par les descriptions tend à fluctuer et à s'enrichir au fil des descriptions, il s'établit néanmoins à l'intérieur d'un même filet d'images, reprises et amplifiées d'une écoute à l'autre. De la Sonate au Septuor, un réseau lexical aquatique persiste à inaugurer la description musicale et trace un mouvement ascendant jusqu'à l'espace céleste, peuplé d'oiseaux et d'anges, puis à l'ordre extra-sensible des idées et du langage. En une intensification de la texture sonore, le premier mouvement du Septuor amplifie le paysage bucolique et aquatique qui caractérisait la Sonate dans les premières auditions de Swann en une atmosphère marine et enrichit la description par l'actualisation de toute la palette restée en puissance dans la sonate :

Tandis que la sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère mais pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvre-feuilles sur des géraniums blancs, c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage, commençait au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit. (R-V : 238)

La nocturne sonate, tamisée par un clair de lune, se fond maintenant dans le matinal septuor, qui déploie à son tour une mer placide sous un ciel orageux. On remarquera que la sonate dans l'imaginaire musical du narrateur ne diffuse plus une coloration violacée comme pour Swann, pour qui le mauve initial avait ultimement dévié sur le spectre vers les ondes ultra-violet (R-I : 342), mais elle projette une atmosphère lactée, dont la blancheur florale (« liliale ») rappelle les aubépines blanches de Tansonville – lesquelles, par un heureux court-circuit sémantique, sont dépeintes par le biais d'une analogie musicale⁴¹. Le Septuor néanmoins, qui décline d'abord un camaïeu de rouge pour décomposer ensuite « comme un trésor

⁴¹ « Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au *rythme* qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains *intervalles musicaux*, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage, comme ces *mélodies* qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. [...] Alors me donnant cette joie que nous éprouvons [...] si un *morceau entendu seulement au piano* nous apparaît ensuite revêtu des *couleurs de l'orchestre*, mon grand-père m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit : “Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose ; est-elle jolie !” » (R-I : 136-137, nous soulignons.) On mentionnera au passage qu'une description des lilas (violet) précède celle de ces aubépines (majoritairement) blanches.

insoupçonné et multicolore toutes les pierreries des *Mille et Une Nuits* » (R-V : 242), flamboie tel un lever de soleil rougeoyant et se diffracte en plusieurs déclinaisons matinales :

Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore d'un espoir mystérieux. Et un chant perçait déjà l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé, à la fois ineffable et criard, non plus roucoulement de colombe comme dans la sonate, mais déchirant l'air, aussi vif que la nuance écarlate dans laquelle le début était noyé, quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable mais suraigu, de l'éternel matin. L'atmosphère froide, lavée de pluie, électrique – d'une qualité si différente, à des pressions tout autres, dans un monde si éloigné de celui, virginal et meublé de végétaux, de la sonate – changeait à tout instant, effaçant la promesse empourprée de l'Aurore. À midi pourtant, dans un ensoleillement brûlant et passager, elle semblait s'accomplir en un bonheur lourd, villageois et presque rustique, où la titubation de cloches retentissantes et déchaînées [...] semblait matérialiser la plus épaisse joie. (R-V : 238-239)

La Sonate, dont les attributs renvoient aux descriptions qui émaillaient le récit de Swann, fait office de contrepoint par rapport auquel le Septuor acquiert une densité sonore et une couleur atmosphérique qui lui sont propres. Elle intervient essentiellement par des rappels de ses éléments topiques, où se croisaient l'imaginaire botanique du côté de chez Swann et la candeur de l'enfant qui y flânait, en plus de réaffirmer le pivot métonymique de la préhension musicale telle qu'elle fonctionne chez Swann et, dans un premier temps, chez le narrateur : à l'instar de son devancier, qui assimilait le sens de la petite phrase à son amour pour Odette en raison de la simultanéité de leur rencontre, le protagoniste mobilise par ses rêveries musicales l'univers géographique, météorologique et élémentaire des lieux de son enfance, là où on lui a vraisemblablement raconté les amours déceptifs de son mentor. Or cet imaginaire apparaît désormais comme un repoussoir visant à faire saillir, d'une part, les particularités de la partition du Septuor et à sanctionner, par la polarisation de la description, la réorientation de l'itinéraire narratif du protagoniste et des discours sur l'art dont il représentera le digne émissaire, d'autre part. Le mystique chant du coq, qui succède au roucoulement de la sublime colombe, l'aurore dans laquelle vient s'évanouir la nuit, le retour de l'éclatant soleil après la tourmente orageuse et les froides brumes, par lesquels Proust rend perceptible le changement atmosphérique des deux œuvres de Vinteuil, font résonner les lieux communs du discours post-symboliste et post-wagnériste de son époque, et l'injonction d'un art nouveau qu'ils sollicitent, tels

qu'on les retrouve au même moment chez Jacques Rivière⁴² et chez Jean Cocteau⁴³ (dont l'opuscule pamphlétaire du *Coq et l'Arlequin*, qui joue sur le renversement des poncifs du wagnérisme, emploie justement le coq comme emblème d'une francité renouvelée). Sans faire appel au vocabulaire technique ni s'appuyer sur des référents historiques explicites, Proust réinscrit l'œuvre de Vinteuil à l'horizon d'une historicité musicale (la modernité française post-wagnérienne) : celle-ci se dévoile dans le réseau d'images par lesquelles résonnent les discours et les codes sémiotiques d'une époque, qui à leur tour conditionnent la représentation fictionnelle de la musique et en orientent la réception. Au regard de cette modernité post-wagnérienne, on s'étonnera peut-être de la proximité de l'œuvre de Vinteuil, telle que la configurent les descriptions proustiennes, avec une esthétique de la musique à programme, « plus que jamais, dans l'époque contemporaine à la rédaction de ces scènes, mise en défaut⁴⁴ » : deux motifs nous permettent de résoudre cette apparente inconsistance. D'une part, à la différence de ce qu'ont pu défendre les adeptes les plus intransigeants du formalisme musical, la musique pure, à l'inverse de son contrepois programmatique, ne prohibe pas l'imagination créatrice de l'auditeur, lequel, écoutant l'œuvre musicale, détermine lui-même le déroulement narratif qu'il pourra y percevoir : comme le précise Cécile Leblanc, la musique pure implique surtout que « c'est l'auditeur qui est le maître de la narration et non l'auteur. [Proust] a d'ailleurs soigneusement évité qu'aucune autre œuvre de Vinteuil ne porte un titre qui aurait pu s'assimiler à un programme, ou à une source identifiable d'inspiration, comme le fait souvent *a contrario* Debussy, par exemple dans ses *Estampes* (1903)⁴⁵ ». À l'échelle d'une poétique de la lecture, d'autre part, l'intégration de paysages imaginaires repris et modulés à chacune des auditions de Swann ou du narrateur engage la mémoire du lecteur qui, sensible aux isotopies et aux réseaux d'images qui se

⁴² « Les symbolistes ne connaissaient que des plaisirs de gens fatigués. [...] Ils vivaient dans une *atmosphère de fin de journée*. Le monde s'était *embué* autour d'eux [...]. [P]our cette génération, les choses avaient perdu leur réalité. Tout était devenu mental. On était au milieu de l'univers comme parfois, après un grand effort cérébral, *le soir*, [...] on voit les objets s'affaiblir [...]. Nous connaissons aujourd'hui [...] le plaisir de vivre. Nous sommes des gens pour qui s'est *réveillée* la nouveauté de vivre. Sur *l'obscurité* et l'ennui où le XIX^e siècle s'est achevé, un petit *vent aigre* a soufflé tout à coup, dispersant les rêves qui nous entêtaient. [...] Nous vivons maintenant dans un présent tout débarbouillé de son passé, tout gagné par l'avenir. *C'est le matin* encore une fois. » (Jacques Rivière, « Le roman d'aventure », [La Nouvelle Revue française, n° 53-54-55, 1913], in *Études (1909-1924) L'œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 1999, p. 317-318. Nous soulignons.)

⁴³ « L'impressionnisme est un contre-coup de Wagner. Les derniers roucoulements de l'orage. / L'école impressionniste substitue le soleil à la lumière et la sonorité au rythme. » (Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, in *Le rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1930, p. 41.)

⁴⁴ Timothée Picard, *L'art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2006, p. 346.

⁴⁵ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, op. cit., p. 491.

tissent d'une *melophrasis* à l'autre, accompagne, sur le plan du langage, l'expérience affective, esthétique et mémorielle vécue par les protagonistes.

Outre la charge axiologique de ce réseau métaphorique, qui indique une évolution des conceptions esthétiques, sinon de Proust lui-même, à tout le moins de son *alter ego* fictionnel, la densité des images aimante d'autres passages de l'œuvre romanesque et permet à un ensemble de scènes, de motifs et d'impressions de faire écho, puis de circuler à l'intérieur du cycle. Les métaphores chromatiques, météorologiques et sidérales, notamment, illustrent la théorie stylistique que développe le narrateur, mais expriment au mieux, par le fonctionnement de la mémoire involontaire (que l'on sait au fondement de la poétique proustienne et qui trouve dans la musique et la métaphore des *analogia*), la double trame narrative filée par Swann, puis reprise par Marcel jusqu'à l'accomplissement. Il appert en effet, à l'aune des descriptions successives de la Sonate, puis de celle du Septuor souverain, que le second complète la première ou, à tout le moins, en approfondit le spectre sensoriel. À l'aube de la Sonate viennent répondre un « matin d'orage », une aurore, tantôt « rose », tantôt teintée de l'« espoir mystérieux », signalés par le « chant du coq [...] de l'éternel matin », qui naissent dans « la promesse empourprée de l'Aurore » pour irradier en l'« ensoleillement brûlant » du midi. Cette gradation « horaire » se conjugue à une progression météorologique, qui va de l'orage à la pluie, puis à la chaude lumière du midi, ainsi qu'à une accentuation sur le spectre des nuances de rouge, à partir de l'aube liliale jusqu'au rose, puis du rouge à l'écarlate, et enfin du pourpre « au brouillard violet qui s'élevait surtout de la dernière période de l'œuvre de Vinteuil » (R-V : 248), qui rejoignent les impressions inaugurales de Swann en les couronnant. Ce dernier avait néanmoins déjà entrevu, dans la profondeur violette de la sonate, la totalité du spectre en puissance, effleurant ainsi la révélation à laquelle parviendra le narrateur. Environ aux deux tiers du chapitre d'« Un amour de Swann », en effet, la narration procède à une dernière description de la première œuvre de Vinteuil, dans sa version complète pour piano et violon. À partir du mauve monochromatique que Swann avait d'abord discerné, la musique décline vers l'ultra-violet (R-I : 342), puis semble sur le point de se métamorphoser en Septuor⁴⁶ : « Elle [la phrase] était encore là comme une bulle irisée qui se soutient. Tel un *arc-en-ciel*, dont l'éclat faiblit, s'abaisse, puis se relève et, avant de s'éteindre, s'exalte un moment comme il n'avait pas encore fait : aux deux couleurs qu'elle avait jusque-là laissées paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, *toutes celles du prisme*, et les fit chanter. » (R-I : 346, nous soulignons) Au seuil de la transfiguration qu'il s'apprête à rater, Swann anticipe l'amplitude sonore du Septuor par l'image de

⁴⁶ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Musiques », 1999, p. 113.

l'arc-en-ciel, qui annonce celle du prisme que déploiera le narrateur. Jean-Jacques Nattiez a interprété dans cette soudaine iridescence la possibilité de « la Sonate comme *œuvre totale*⁴⁷ » et en fait le signal de la révélation imminente, à laquelle Swann restera cependant insensible pour mieux paver la voie au narrateur : « C'est une des grandes habiletés de Proust que de suggérer, à chaque description de la Sonate et de façon de plus en plus forte, cette dimension transcendante vers laquelle Swann pourrait se diriger mais qu'il ne comprendra jamais⁴⁸. » Nous voyons pour notre part dans le quasi-vacillement vers le Septuor une opération métaphorique par laquelle Proust évoque l'impression inextinguible qui frappe l'auditeur et le confronte à la vérité inconnue et informulée de l'art : l'image du prisme actualise dans la texture orchestrale de la Sonate les sept instruments du Septuor que le duo semble contenir en puissance, comme autant d'ondes lumineuses miroitées par l'imagination. De surcroît, les sept couleurs du spectre lumineux alors perçues à partir des deux (!) fréquences *a priori* identifiées par Swann annoncent la constitution de l'orchestre de chambre du Septuor et l'épiphanie subséquente du narrateur, de sorte que l'on peut s'interroger sur l'ordre de leur apparition : en effet, la Sonate annonce-t-elle délibérément le Septuor, ou n'est-ce là que le fruit du travail déformant de la métaphore qui transformerait à rebours l'interprétation ? Si l'on en croit Butor, le schéma initial de la *Recherche* faisait l'économie du Septuor et modelait l'apprentissage esthétique du jeune héros sur la progression « Sonate, œuvres d'Elstir, langage, correspond[ant] à la progression : Sonate, œuvres d'Elstir, *À la Recherche du Temps perdu*⁴⁹. » Qui plus est, la révélation finale de l'œuvre à faire coïncidait avec l'audition d'une réduction pour orchestre de chambre de l'« Enchantement du Vendredi Saint » de *Parsifal*, entendue à la matinée de la princesse de Guermantes. Mais que l'analogie de l'arc-en-ciel préfigure « l'intervention de l'œuvre d'Elstir⁵⁰ » ou qu'elle augure les déclinaisons chromatiques du Septuor, il n'en demeure pas moins que sa portée symbolique déborde l'univers philosophique idéaliste fin-de-siècle et les connexions synesthésiques qui y font florès pour renforcer la fonction heuristique du Septuor pour le narrateur, qui envisagera son œuvre *au prisme* de la musique.

De même, si le « beau dialogue » qui s'amorce entre le piano et le violon dans le dernier mouvement de la Sonate est dépeint par un dialecte aviaire qui transcende le langage des humains, comme en conclut Nattiez à partir de l'allusion au *Saint François d'Assise parlant aux oiseaux* de Liszt

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁹ Michel Butor, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », art. cit., p. 260.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 262.

(R-I : 322) qui précède la Sonate dans le programme musical donné chez Madame de Saint-Euverte⁵¹, il faut sans doute y distinguer la présence embryonnaire du « mystique chant du coq » (R-V : 238) annonçant l'appel vocationnel du Septuor pour le narrateur :

D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde [...]. Est-ce un oiseau, est-ce l'âme incomplète encore de la petite phrase, est-ce une fée, cet être invisible et gémissant dont le piano ensuite redisait tendrement la plainte ? Ses cris étaient si soudains que le violoniste devait se précipiter sur son archet pour les recueillir. Merveilleux oiseau ! le violoniste semblait vouloir le charmer, l'apprivoiser, le capter. (R-I : 346)

Le passage trace déjà les nervures qui préparent l'amplitude du Septuor, dont le mouvement final reprend « une de ces phrases qui, sans qu'on puisse comprendre quelle affinité on leur assigne [...] apparaissent constamment dans son œuvre, dont elles sont *les fées, les dryades, les divinités familières*. » (R-V : 247, nous soulignons) La modulation des figures similaires au sein des *ekphraseis* successives a pour effet de resserrer l'impression de familiarité stylistique qui s'agglomère d'une œuvre de Vinteuil à l'autre pour en accentuer l'originalité esthétique ; mais elle rend surtout perméable la texture sonore de la musique, avec ses reprises structurantes et ses motifs qui, dans le Septuor, rappellent la Sonate, aux frontières diégétiques, laquelle nous parvient *via* la transposition métaphorique. Car si la musique n'adhère pas au régime verbal, qui ne retient ni n'épuise les sonorités et les impressions fugaces engendrées sur son passage, le recours au même champ lexical évoque, comme par superposition, l'air de familiarité qui subsiste d'une œuvre à la suivante. Reprenant les présupposés de Gérard Genette, Cécile Leblanc observe que l'étoilement de métaphores à l'œuvre dans l'imagination écoutante fonctionne comme « “le détonateur analogique” [qui] permet ensuite une “irradiation” qui, se substituant à la métaphore originelle, construit la critique et structure la scène d'écoute⁵². » En outre, la carte du ciel que dessine ce cortège de figures ailées épure l'expression musicale de toute réalité triviale et révèle la perspective d'une « joie supraterrrestre » (R-V : 249) dépouillée de la gangue amoureuse et sa jalousie corollaire qui ferait de l'art son point d'ancrage ; mais l'on sait que le bonheur de la création n'est possible qu'au terme d'une traversée du désert de l'amour dont il faudra, au prix du renoncement mondain, faire du deuil la source vive de l'écriture. La félicité de l'artiste n'est envisageable qu'inscrite dans une polarisation avec la souffrance : l'insaisissable Albertine, qui semble elle-même pétrie de cette dualité entre ingénuité et lascivité, n'appelle-t-elle pas le même réseau de comparants, au sein duquel elle est ou bien pétulant oiseau, ou bien présence angélique, ou bien ineffable musique ?

⁵¹ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, op. cit., p. 109.

⁵² Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, op. cit., p. 235.

On constate que la description musicale proustienne obéit à un mouvement parabolique que met au jour l'ordre dans lequel s'introduisent les métaphores : tandis que les passages descriptifs s'avancent vers leur clausule, les figures sidérales et les divinités de tous horizons s'effacent au profit d'analogies avec le langage et la littérature. Étrange destitution au regard de la gradation verticale qui scandait les *ekphraseis* : il semble en revanche que ce stade terminal croise le point de départ de la création et annonce l'affranchissement du modèle musical en faveur de la venue à l'écriture (pour le narrateur du moins, car si Swann envisage se remettre à son essai sur Vermeer, les voyages à prévoir pour s'en acquitter laissent entendre l'achoppement du projet.) Nous n'entendons pas épiloguer sur les conclusions auxquelles nous sommes parvenue au chapitre précédent en ce qui concerne la signification du contrepoint verbal à l'issue des commentaires sur l'œuvre musicale, mais souhaitons néanmoins rappeler que la préhension linguistique du musical perméabilise les frontières entre les deux régimes sémiotiques et resserre la contiguïté structurelle entre le microcosme musical et le macrocosme romanesque.

La consistance métaphorique par laquelle Proust donne corps à la musique nous incite à élargir le spectre et à interroger l'éventuel chemin de traverse que dévoile l'opération métaphorique au regard d'une poétique musicale. S'appuyant en effet sur la métaphore comme vecteur de poéticité et opérateur de *dicibilité*, le discours proustien sur la musique évite de prendre assise sur le solfège et sur le vocabulaire analytique du fait que ceux-ci, s'ils peuvent vaguement dessiner les contours de la partition et guider la conception mentale d'un morceau musical, sont beaucoup trop abstraits, subordonnés à la fonction dénotative du langage qui ne dit rien de la profondeur de l'impression sensible. La métaphore rejoue la découverte, restitue la prescience d'un sens qui n'est jamais définitivement explicite. Ainsi la musique qu'écoutent Swann et le narrateur subit un véritable travail de *spatialisation*, elle devient proprement paysage ou spectacle, et fait à nouveau œuvre dans le tissu romanesque, dans des modalités descriptives qui découlent plutôt d'une (fausse) *ekphrasis* picturale. Que cette médiation par le visuel et le spatial puisse *a priori* apparaître chez Swann comme une déformation professionnelle de critique d'art, sa persistance chez le narrateur porte plutôt à croire qu'il s'agit là d'un procédé stylistique délibérément adopté par Proust non seulement en vue d'étoffer le ressenti du lecteur d'impressions variées, conformes à celles qu'il prête à ses personnages, mais pour tracer les contours d'une *dramaturgie de la signifiante* dont le travail de la sensibilité requis par l'œuvre musicale redouble le fonctionnement. Aussi faut-il nous garder d'emprunter le mauvais sentier et nous assurer de dévier du sillage pavé d'illusions par Swann en évitant de chercher *derrière* le texte la tessiture des œuvres. Il nous incombe en revanche d'entendre dans la coïncidence des images le principe *musical* de la mise en relation de différents moments temporels

qui, par l'intermédiaire de l'analogie ou de la métaphore, mime la mémoire involontaire et la réapparition fugitive des impressions passées qui reviennent, « chaque fois changée[s], sur un rythme, un accompagnement différents, l[es] même[s] et pourtant autre[s], comme reviennent les choses dans la vie » (R-V : 247). Ce n'est sans doute pas un hasard si Proust s'est employé à forger de toutes pièces des *opus* fictifs, renonçant au programme parsifalien initialement envisagé : selon Nattiez, « il fallait que le Narrateur connaisse la révélation grâce à une œuvre d'art *imaginaire*, car dans la logique du *roman*, une œuvre réelle est toujours décevante⁵³ ». Nous nous permettons de pousser d'un cran l'interprétation du musicologue par une proposition complémentaire, d'ordre esthétique : dans la mesure où la musique et la mémoire involontaire obéissent à un traitement similaire dans la poétique proustienne, l'*ekphrasis* d'une œuvre musicale entièrement fictive viendrait enrayer la mécanique référentielle de la pensée pour laisser *a contrario* libre cours à l'impression première, seule donnée susceptible de faire chanter les harmoniques *textuelles* du Septuor. Et ces harmoniques que nous appelons ainsi à escient ne résultent pas uniquement d'un effet rhétorique mais confrontent la substance même des œuvres de Vinteuil, dont les partitions ne sont toujours écrites que par Proust, façonnées dans le langage et porteuses de l'avènement du sens dont l'immédiateté est reconquise par la métaphore

b. De la musique des mots vers une phénoménologie de l'écoute

Ces partitions, si elles ne nous parviennent que textuellement encadrées, recouvrent à l'évidence une réalité sonore pour les personnages qui peuplent la *Recherche*, et le langage dans lequel elles nous sont acheminées hérite de certaines modalités de l'audition musicale. Comme le rappelle le musicologue Carl Dahlhaus, « la langue dans laquelle on s'entend sur la musique opère directement sur l'objet tel qu'il se forme dans la conscience des auditeurs⁵⁴ » et, *a fortiori*, conditionne leur écoute. L'écriture proustienne de la musique fait donc de l'impression fugace et du sensible saisi dans sa phénoménalité le substrat de son déploiement. Mimant l'événementialité de la forme musicale qui, dans la mesure où la musique n'est intelligible qu'à l'aune de son devenir, n'est sensible qu'après coup, la narration exploite le flou de la matière sonore et son appréhension par fragments comme véhicules de communication de l'expérience musicale, posant par le fait même les prémisses d'une herméneutique dont l'œuvre musicale incarne le foyer privilégié. Dans le système philosophique proustien, toute première expérience reste stérile devant l'effort analytique de l'intelligence, et nécessite la réexposition périodique pour que la

⁵³ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 69-70.

⁵⁴ Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 1997, p. 53.

compréhension, sous forme d'épiphanie et non par les moyens de l'intelligence logique, puisse avoir lieu et éclairer au futur antérieur la somme des expériences déceptives passées. Cette dramaturgie de la révélation opère également dans le domaine de la perception musicale, qui modélise sans doute au mieux le processus réitératif de la compréhension des choses. Insistant sur les propriétés « sélective[s], discontinue[s] et versatile[s]⁵⁵ » de la mémoire au fondement de la pénétration des œuvres, Jean-Jacques Nattiez rappelle que l'entendement de la musique « s'inscrit [...] dans le temps⁵⁶ » et s'exerce, en tout cas dans la démonstration produite par le texte proustien, en trois moments :

- a) au niveau de l'œuvre écoutée pour la première fois : on saisit mieux la fin d'une œuvre qu'on n'en comprend le début ;
- b) au niveau de l'audition répétée d'une même œuvre : on ne comprend pas d'emblée une œuvre difficile, il faut y revenir, l'approfondir un peu plus à chaque confrontation ;
- c) au niveau de la longue durée : les grandes œuvres créent leur propre postérité, ce qui peut demander des décennies, voire des siècles...⁵⁷

Ces étapes, qui ponctuent la quête esthétique du narrateur et celle de Swann avant lui (même si, selon Nattiez, celui-ci ne dépassera pas le stade de la recherche d'explications rationnelles, pavant ainsi la voie à son jeune ami sans lui soutirer le privilège de la révélation artistique), coïncident avec l'élaboration de trois procédés d'écriture particulièrement sollicités par Proust pour défaire la synthèse du discours et actualiser à nouveau, palier par palier, l'expérience dynamique de la perception musicale. L'événement musical prend d'abord naissance dans une matière homogène, dont la densité et le *fondue* des sonorités travaillent la description textuelle par une isotopie de l'eau et une fusion sensorielle où se rencontrent des éléments d'ordres olfactif, tactile et paysagiste, pourrait-on dire, avec la substance sonore de la musique. De ce magma sonore ou, pour reprendre une expression proustienne, de cette « nébuleuse » (R-V : 358) inaugurale émergent lentement des fragments singuliers, des motifs ponctuels qui focalisent l'attention et disloquent la structure musicale en épisodes livrés à l'intelligence raisonnante ; mais ces unités, si elles favorisent une meilleure préhension à chaque nouvelle audition, semblent elles-mêmes soumises aux lois de la variation et de la différenciation qui rompent la continuité de la forme musicale dans la succession de ses apparitions, et se révèlent ainsi chaque fois dans leur nouveauté : pour le dire avec Hoa Hoï Vuong, « à chaque reprise descriptive, la disposition change dans les détails, le fragment exposé n'aura plus la même figure ni la même disposition verbales ; de sorte que la vérité "objective" de l'œuvre de Vinteuil, postulée par la structure narrative, devra être le résultat d'une reconstruction patiente et rétrospective du

⁵⁵ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, op. cit., p. 88.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁷ *Ibid.*

lecteur⁵⁸. » L'intelligence rationnelle et l'analyse sémiologique ne sont d'aucun secours pour cerner les mécanismes de la révélation artistique. Enfin, ces stratégies renvoient à la problématique de la métaphore, nœud d'une production intensive de sens susceptible de concentrer la vérité esthétique de l'œuvre d'art et de rendre possible, *via* une formule particulièrement efficace, la saisie du sensible musical dans son fraying même. Afin de sonder les mécanismes de la perception musicale proustienne, de tirer du processus d'investissement esthétique les modalités d'une conception transversale de la *composition*, nous opérons ici pour une étude diachronique des trajectoires de Swann et du narrateur, moins dans l'optique d'en accentuer les similitudes et les écarts qu'à dessein de mettre en valeur comment la phénoménologie de la perception musicale est indissociable, chez Proust, d'une démarche herméneutique.

La construction de la mémoire et l'œuvre retrouvée

Lors de la première scène où Swann, invité chez les Verdurin, est initié à la Sonate de Vinteuil, la description qu'il nous est donné de lire se déroule au passé : ce n'est pas l'expérience de Swann recevant la musique jouée à la soirée Verdurin et l'entrecroisement de celle-ci, dans le flux de son écoute, à Odette qui sont restitués, mais la perception différée de sa première écoute, qui a eu lieu l'« année précédente » (R-I : 205) et dont il n'est rien spécifié de sa propriété à informer l'expérience de la seconde. Tout se passe plutôt comme si cette description avait pour but de révéler comment la musique, activant dès la première écoute le chiffrage de la mémoire « comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives » (R-I : 206), avait sollicité en Swann un état de réceptivité, propice à accueillir un nouvel amour qui correspondrait à celui éveillé par la musique. Mû par cette « possibilité d'une sorte de rajeunissement » (R-I : 207), Swann commet une première erreur en attribuant au sentiment amoureux ce pressentiment d'une transcendance éveillé par la Sonate, qu'il vient à personnifier et à affubler de traits spécifiquement féminins à défaut de saisir l'opportunité de fabriquer une nouvelle vie dans la matière même de l'art : une fois l'exécution Verdurin terminée (la seconde, donc, et non celle que l'on désignera avec Jean-Jacques Nattiez comme « l'exécution archétypale⁵⁹ » et qui renvoie à la version complète entendue auparavant, dans une antériorité du récit proustien), Swann s'empresse de raconter « à Odette comment il avait été amoureux » (R-I : 209) de la Sonate, comment, « rentré chez lui[,] il eut besoin d'elle, il était comme un homme dans

⁵⁸ Hoa Hoi Vuong, *Musiques de roman*, *op. cit.*, p. 248.

⁵⁹ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 91.

la vie de qui une passante qu'il a[vait] aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donn[ait] à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il s[ût] seulement s'il pourra[it] revoir jamais celle qu'il aim[ait] et dont il ignor[ait] jusqu'au nom. » (R-I : 207) En clair, Swann conçoit d'après la musique une philosophie de l'amour alors qu'elle enveloppe plutôt une théorie de l'art, qu'il incombera ultérieurement au narrateur de formuler.

Swann, qui connaît mal la musique, distingue dans la nébuleuse sonore une unité consistante qui lui *parle* et qu'il désignera désormais par le terme significativement polysémique de phrase, qu'il préférera à motif ou à thème : « Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme » (R-I : 205-206). Si la partie jouée par chacun des instruments apparaît distinctement à Swann, ce dont témoignent les épithètes employées qui insistent sur la matérialité sonore des voix – la trame au violon est « mince, résistante, dense et directrice » tandis que le piano émet une « masse » sonore, « multiforme, indivise, plane et entrechoquée » –, leur combinaison ouvre au contraire vers un univers sensoriel riche dont la dimension spatiale rappelle le programme musical des impressionnistes. Comme ces derniers, la musique de Vinteuil restitue pour Swann le « reflet d'un morceau du monde, d'un instant de journée, parfois même un simple bruit [...] si exacte[ment] que celui-ci ne reconnaît pas seulement l'allusion par l'oreille mais pas la vue, l'odorat, l'ensemble de tous ses sens⁶⁰. » Non seulement la Sonate ouvre-t-elle « plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulent dans l'air humide du soir » (R-I : 206), mais elle partage avec les substances gazeuses et aqueuses, sous le signe desquelles elle est souvent présentée, un caractère ineffable et insaisissable⁶¹ – « *sine materia* » et « irréductibles à tout autre ordre d'impressions. » (R-I : 206) Ce désordre des sens accentue l'envahissement de la perception de l'auditeur par un flux sonore qui charrie dans son déploiement des sensations composites, notamment olfactives, visuelles, aqueuses et cutanées, formant une nébuleuse multi-sensorielle dans laquelle « un Swann littéralement submergé⁶² » peine à distinguer les contours des motifs qui lui plaisent.

Conjugué à ces fragments de paysages intérieurs et à ces impressions de l'ordre du subjectif, un second registre intervient dans cette première description de l'œuvre de Vinteuil : une approche objective,

⁶⁰ Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Éditions Denoël, 1960, p. 127.

⁶¹ Dans la mythologie proustienne, l'eau et les odeurs, et plus spécialement les fleurs, sont également centrales dans la construction du féminin, lui-même indissociable du musical, et formant avec ce dernier des configurations de sens structurantes que nous analyserons dans le chapitre suivant.

⁶² Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 93.

formelle et même géométrique, qui, sans être véritablement technique, s'intéresse aux « qualités propres de la matière sonore⁶³ ». Proust emploie alors les substantifs d'« arabesques », de « caprice », de « fac-similés », de « transcription », de « groupements symétriques » et de « graphie » qui tracent les contours de « cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. » (R-I : 206) À partir de cette topologie mentale de la partition, informée par une conscience des volumes et des tracés plus picturale que proprement musicale, Swann extrait dans la « liquidité et [le] “fondu” » (*ibid.*) de la masse sonore des motifs mieux définis, comme solidifiés par le travail de l'attention et de la mémoire ; il se représente la matière musicale comme une étendue spatiale intelligible et pourvue d'une signification extrinsèque. Dès lors lui apparaît ce motif particulier, cette fameuse petite phrase, « c'est-à-dire une forme pourvue d'une signification particulière et communicable⁶⁴ », par laquelle il abordera désormais la totalité de la pièce de Vinteuil ; or cette dislocation de la Sonate en motifs et en fragments plus aisément saisissables ne suffit pas – à tout le moins, pas immédiatement – à fabriquer une armature qui puisse résister aux lacunes de la perception : il faut que Swann investisse cette petite phrase d'une charge affective, qu'il en *tombe amoureux*, afin que s'activent une attente, un qui-vive qui affûteraient l'attention et favoriseraient la préhension d'un objet de désir en prévision des écoutes prochaines.

Le travail souterrain de la mémoire, contemporain de l'écoute initiale et chiffrant sans en avoir l'air une matière sonore *a priori* insubstantielle, enrichit la perception de Swann, devenue réceptacle pour un thème musical antérieurement circonscrit. L'audition chez les Verdurin fait donc une certaine économie du flou inaugural, qui se dissipe sensiblement plus tôt que le motif aimé se découpe du brouillard sonore dès sa première apparition : « tout d'un coup, après une note longuement tenue pendant deux mesures, il vit approcher, s'échappant de sous cette sonorité prolongée et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut, secrète, bruissante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait. » (R-I : 208) Déjà, la localisation de la petite phrase à l'échelle du morceau nous paraît plus précise, la mémoire ayant archivé la séquence composée d'une note tenue sur deux mesures et l'apparition du thème aimé. Mais on reconnaît d'emblée, au sein de cette syntaxe plus succincte, le même réseau d'associations qui resserre la trame des impressions et des évocations développées en amont, « comme un son enrichi de ses harmoniques, tous les éléments musicaux enregistrés à nouveau

⁶³ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁴ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 58.

par Swann se doublant en quelque sorte des vibrations intérieures du souvenir⁶⁵. » Le travail de la mémoire opère donc un tri, une redistribution des éléments sonores d'ores et déjà ouïs, et procède à une découpe à valeur heuristique, qui fait du fragment le substitut et le germe d'une totalité en puissance. Une fois pulvérisée en fragments par le couperet d'une attention mélomane, la musique est prise en charge, partiellement certes, par l'écriture. De même, par le rappel sémantique accompli par Proust, qui condense en quelques adjectifs les images subjectives détaillées plus haut, notre mémoire de lecteur mime les mécanismes de celle de Swann, dans la mesure où deux ou trois épithètes suffisent à déployer le même paysage intérieur antérieurement développé. Cet effet de lecture, du reste, est corollaire d'une écoute qui s'appuie sur la propriété de la musique à créer des paysages mentaux et à fournir un support de projection pour l'intériorité de l'auditeur. Forant un canal imaginaire qui relie les circonstances entourant l'écoute de la pièce et la vie intérieure de Swann, la petite phrase devient naturellement « l'air national de [son] amour » (R-I : 205) pour Odette.

On retrouvera cette même disposition d'écoute chez le narrateur « initié » à la sonate par le ménage Swann, d'abord indifférent à cette musique « qui [lui] rest[e] presque toute entière invisible, comme un monument dont [...] la *brume* ne laiss[e] apercevoir que de faibles parties. » (R-II : 101, nous soulignons) Pour le novice, c'est encore une fois la liquidité du morceau qui étonne à la première audition, la relative indistinction de la pâte sonore qu'il s'agit de sonder et d'organiser par l'intermédiaire d'un travail interprétatif de la sensibilité et de la mémoire – processus au fondement de l'herméneutique de la *Recherche*. Or la perception du jeune Marcel, par comparaison avec celle de Swann lors de l'exécution archétypale, semble beaucoup plus confuse que celle de son aîné, en ce qu'il n'arrive pas à canaliser les sensations disparates qu'éveille en lui la phrase jouée par Odette, tandis que Swann arrivait à peu près à schématiser la conduite de la partition simultanément à son audition. Admettant que « là où Swann et sa femme voyaient une phrase distincte, celle-ci [reste] aussi loin de [s]a perception claire qu'un nom qu'on cherche à se rappeler et à la place duquel on ne trouve que du néant » (R-II : 100), le protagoniste ne distingue aucune architecture qui puisse structurer son écoute ni orienter sa perception. La musique, qui pourtant invite à délier les mécanismes de la vision et à dynamiter le paradigme statique des noms, paraît à l'inverse clôturer la pensée à l'intérieur de ses apories : on remarquera par ailleurs que les outils mobilisés par le narrateur apparaissent mal choisis au regard des impératifs de la musique, le jeune homme s'enquérant de ce que Swann et Odette peuvent bien *voir* dans la Sonate et envisageant sa cécité

⁶⁵ *Ibid.*, p. 60.

comme un nom sur le bout de la langue, une unité linguistique qui nous échapperait dans l'immédiat et dont, « sans qu'on y pense, s'élanceront d'elles-mêmes, en un seul bond, les syllabes d'abord vainement sollicitées. » (R-II : 100-101)

Cet épisode donne également lieu à l'élaboration d'une théorie de la mémoire, laquelle conserve et stratifie, en un processus de temporalisation des œuvres, les régimes d'écoute successifs :

Et pourtant quand plus tard on m'eut joué deux ou trois fois cette Sonate, je me trouvai la connaître parfaitement. Aussi n'a-t-on pas tort de dire « entendre pour la première fois ». Si l'on n'avait vraiment, comme on l'a cru, rien distingué à la première audition, la deuxième, la troisième seraient autant de premières, et il n'y aurait pas de raison pour qu'on comprit quelque chose de plus à la dixième. Probablement ce qui fait défaut, la première fois, ce n'est pas la compréhension, mais la mémoire. (R-II : 100)

Énoncée de manière oblique alors que le narrateur reste impassible devant l'appel métaphysique que lui désigne Swann dans la partition de Vinteuil, l'herméneutique proustienne trouve son reflet le plus significatif dans la scène d'écoute musicale. Au même titre que la haie des aubépines qui éclosent et leur spectacle *a priori* muet, qui le resterait par ailleurs sans le souvenir de leur première apparition fossilisé au revers de la mémoire, l'œuvre musicale ne se saisit qu'une fois inscrite dans le « cortège des contiguïtés⁶⁶ » de ses auditions consécutives, pour reprendre la belle formule de Deleuze, et dans la caisse de résonance qu'actualise chaque nouvelle écoute. À l'horizon de la vaste constellation narrative qu'ouvre la *Recherche*, la construction d'un système de *reprises* et de *retours*, que la performativité de l'écoute illustre, nous semble-t-il, de manière exemplaire, ébranle la linéarité de la fable et active les résonances enfouies dans le feuilleté du texte pour informer, au double sens du mot, les données nouvelles de la lecture. Autrement dit, toute première écoute s'enlise dans la stérilité esthétique si elle n'est pas réitérée, si l'auditeur ne tire pas profit d'un canevas qui se chiffre dans le temps même de la perception et dont chaque nouvelle écoute engage l'identification de l'expérience immédiate avec une expérience du passé : « L'épiphanie de la matière, constate Martin Kaltenecker à propos de l'écoute proustienne, tient [...] à une mise en scène qui entoure un fragment de réalité du halo d'une attente, laquelle, une fois comblée, ne sera guère que l'actualisation de ce moment, lui-même inconscient de son attente⁶⁷. » Le travail de la mémoire, à partir de l'empreinte de l'audition première, enclenche la tension et met l'auditeur dans un état d'attente, qui façonne l'écoute nouvelle à partir d'une expérience antérieure.

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1996 [1964], p. 48.

⁶⁷ Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale au XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF, coll. « Répercussions », 2010, p. 420.

Une autre distinction mérite d'être soulignée entre le *fondus* musical ausculté par Swann et la brume (de l'ordre du *flou*) qui enveloppe le protagoniste de la *Recherche*, qui concerne la compétence de figuration sollicitée chez le premier et inhibée chez le second, plus sensible aux belles mains d'Odette sur les touches du clavier qu'à la petite phrase de la Sonate. En effet, comparable à la nébuleuse que composent les jeunes filles sur la digue de Balbec, le flou de la première écoute du narrateur empêche les figures musicales d'émerger clairement, mais cela ne signifie pas pour autant qu'elles ne se trament pas en creux sous l'effet d'un codage inconscient de la mémoire. Ce flou serait en ce sens moins obscurité que *brillance*, et se laisserait traverser par un rayonnement diffus qui moulerait les contours d'un motif, d'une phrase, d'une séquence harmonique, et en constituerait les *négatifs* pour reprendre le vocable de Jacques Rancière⁶⁸, pour qu'ils ne fassent sens qu'*a posteriori*, une fois la pièce restituée dans de nouvelles circonstances. L'expérience ultérieure du Septuor, que le protagoniste abordera d'ailleurs par la reconnaissance de la petite phrase en guise de repère où accrocher sa préhension, témoigne de ce phénomène de « clarté brillante » dont parle Beckett dans son essai sur Proust, cette propriété de l'art qui permet à l'artiste de déchiffrer au présent « l'extase énigmatique » éprouvée antérieurement, dans le spectacle muet des « surfaces impénétrables d'un nuage, d'un triangle, d'un clocher, d'une fleur, d'un caillou⁶⁹. » Pour Swann, *a contrario*, dont l'imagination « syncrétique » lui donne momentanément une longueur d'avance sur la conscience « analytique » de Marcel⁷⁰, l'écoute opère une spatialisation de la musique dans l'immédiateté de son exécution, ce qui lui permet d'identifier la petite phrase qui devient alors, et malgré sa forme toujours vacillante, le substrat par lequel comprendre l'œuvre et à partir duquel le sens pourra advenir :

Ainsi à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. (R-I : 206)

Les stratégies de réception mises en place par Swann qui, connaissant mal la musique, transite par le régime visuel comme véhicule d'intelligibilité, participent néanmoins à sa mécompréhension de l'œuvre. La recherche esthétique semble pour lui indissociable d'une pensée de l'image, qui le cantonne à des

⁶⁸ Jacques Rancière, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 1998, p. 157.

⁶⁹ Samuel Beckett, *Proust*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 88.

⁷⁰ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 113.

descriptions éminemment visuelles de la musique dont héritera le narrateur pour mieux les évacuer par la suite. Ces transferts métaphoriques nous renseignent également sur l’herméneutique mise en place par Swann, qui appréhende la texture de la Sonate comme il ausculterait la perspective des tableaux de maîtres hollandais qui lui sont familiers : « [le pianiste] commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d’un coup ils semblaient s’écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter De Hooch, qu’approfondit le cadre étroit d’une porte entrouverte, tout au loin, d’une couleur autre, dans le velouté d’une lumière interposée, la petite phrase apparaissait » (R-I : 215). Swann, derechef, approfondit sa compréhension de la musique en dépassant le niveau sonore du morceau pour traquer la signification de la petite phrase, dissimulée derrière les plans et la graphie de la partition, au lieu de la saisir à même l’expérience de la musique. Mais plutôt que de prendre appui sur ces transferts métaphoriques, procédé cardinal de l’épistémologie et de l’esthétique proustiennes, comme « statut sémiologique intermédiaire⁷¹ », ou encore comme socle d’une opération heuristique par laquelle le critique d’art s’approprierait, *via* le langage qui est le sien, la spécificité d’un musical qui lui échappe, il fait du potentiel de visualisation du matériau sonore le noyau dur de sa conception de la musique. Ainsi l’atteste la conviction professée à l’endroit du narrateur lorsque, des années plus tard, il l’initiera à la sonate : « C’est au fond assez joli, n’est-ce pas, dit Swann, que le son puisse refléter, comme l’eau, comme une glace. [...] Je voulais dire simplement [...] que ce que la musique montre – du moins à moi – ce n’est pas du tout la “Volonté en soi” et la “Synthèse de l’infini”, mais, par exemple, le père Verdurin en redingote dans le Palmarium du jardin d’Acclimatation. » (R-II : 104) Certes, ce Swann-là, le bourgeois qui se targue des succès salonniers de sa femme, a beau se moquer du jeune idéaliste pétri de métaphysique schopenhauerienne qu’il était autrefois, il n’en demeure pas moins que la musique persiste à fonctionner pour lui comme une « glace », comme un écran où il projette les méandres de sa vie sentimentale, et cette comparaison souligne son manque de clairvoyance par la permutation de la dialectique du philosophe, faisant de la musique non plus l’essence même des choses, mais leur *reflet*, c’est-à-dire leur ombre⁷². En outre, le commentaire de Swann confirme que jamais ne s’est rompue l’illusion d’une adéquation sémantique entre la musique et les circonstances amoureuses auxquelles il l’associe. Aussi est-ce là que se noue la seconde confusion dans la trame existentielle du

⁷¹ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 100.

⁷² « [...] voilà pourquoi l’effet de la musique est tellement plus puissant et pénétrant que celui exercé par les autres arts ; car eux ne parlent que de l’ombre, alors qu’elle parle de l’essence. » (Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit de l’allemand par Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », vol. I, p. 503.)

personnage : amoureux de la petite phrase, il la situe dans un rapport de prolongement avec Odette au lieu d'être ému par la beauté intrinsèque de la musique et d'accueillir l'expérience de transcendance dont elle serait la trace sensible et dynamique. Il l'appréhende comme une manifestation métonymique des choses alors qu'elle instaure plutôt une dynamique métaphorique, comme on le verra plus loin. À l'issue de sa trajectoire amoureuse, Swann n'est jamais parvenu à abstraire la musique des contingences de son écoute pour mettre son attention au diapason d'une vérité indicible, extratemporelle, qui serait celle de l'art. Il n'est pas anodin de relever la série d'adjectifs signalétiques qui caractérise la petite phrase, la ligne directrice qu'elle trace sur son passage pour désigner à Swann la voie à entreprendre. Parsemée de signaux lumineux et d'invitations à suivre son développement, la musique semble lui transmettre cette invite à « appliquer sa vie à un but idéal », à « envisager la possibilité inespérée de commencer sur le tard une vie toute différente, [...] pour voir s'il ne [...] découvrirait pas la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie. » (R-I : 207-208) L'évolution des écoutes successives de Swann n'aura de cesse de mettre en relief, par les épithètes qui accompagnent la petite phrase, cette voie à entreprendre, entrevue et ignorée à répétition, que le narrateur finira lui-même par emprunter.

Par un étrange paradoxe, la découpe de la phrase dans la toile sonore opère moins une conduite éclairée de l'écoute, comme la saisie de la petite phrase au milieu de l'univers inconnu du Septuor le permettra à Marcel, qu'elle ne leurre Swann dans son investissement émotif de la musique : au lieu d'embrasser cet élan qui lui incombe de « cherch[er] [...] un sens où son intelligence ne pouvait descendre, [...] [de] dépouiller son âme la plus intérieure de tous les secours du raisonnement et [de] la faire passer seule [...] dans le filtre obscur du son » (R-I : 234), il néglige les indications spirituelles de la musique et les marques de caution que semble lui susurrer à l'oreille « tout ce qu'il y avait de douloureux, peut-être même de secrètement inapaisé au fond de la douleur de cette phrase » (*ibid.*) Il s'entête dans cette assimilation trompeuse entre la musique et l'amour, comme s'il fallait qu'une essence signifiante, le prénom d'Odette, s'encrypte dans ce ruban déroulé de Möebius auquel s'apparente le discours sans contenu de la musique. Qu'importe alors si le fragment musical se précise au fil de ses réapparitions, s'il finit par être définitivement fixé par l'intelligence en un motif de cinq notes que sépare un bref écart et dont deux d'entre elles se répètent : la petite phrase essaime en une pluralité d'images modelées par l'imaginaire de Swann, qui deviennent autant de matrices affectives qu'elles excèdent l'expérience de la musique pure pour renvoyer à autre chose qu'à elle-même – une peinture de Pieter de Hooch, un paysage

nocturne, une femme-phrase qui endosse tantôt le rôle de la belle inconnue, tantôt celui de la « maquerelle [ou de l']entremetteuse » (R-I : 282), tantôt, enfin, la « déesse protectrice et confidente de son amour » (R-I : 342). On observe donc chez Swann une incapacité à envisager la musique pour elle-même, sans avoir recours à des opérations de substitution ou de personnification qui infusent au discours musical une signification arbitraire, ou du moins tributaire de ses sentiments (ce dont témoigne le coefficient d'affectivité « petite », qui assortit invariablement la phrase.) La fragmentation de la matière sonore en cellules quasi indépendantes, sans égard à l'ensemble du morceau qui, n'étant jamais évoqué, reste pour nous homogène et informe, nous renseigne en définitive davantage sur l'expérience personnelle de l'auditeur que sur l'œuvre de Vinteuil elle-même, laquelle semble ne pas intéresser Swann en dehors de la petite phrase et, plus fondamentalement, de l'assimilation nourricière de celle-ci avec son amour pour Odette.

En somme, l'échec artistique de Swann éclaire en amont les premiers faux pas du protagoniste. Il creuse une trajectoire en contre-modèle que le futur écrivain devra dans un premier temps emprunter pour s'en détourner et comprendre, à la différence de son aîné, que la musique, que l'art plus largement, ne donnent pas accès à une vérité supra-sensible résidant derrière la matière et à laquelle il conviendrait d'aspirer, mais constituent une invite à prendre conscience de notre écoute, à nous rendre réceptifs à notre sensibilité et à la successivité des nuances infimes qui composent notre expérience dans la durée et dans la présence de l'œuvre (et la nôtre) au monde. Sentir, énonce Jean-Luc Nancy, « est toujours aussi se sentir sentir, mais le sujet qui “se” sent ainsi n'existe ou n'est “soi” que dans ce sentir, par lui et même en vérité en tant que lui⁷³ ». La finalité esthétique n'est plus la trouvaille, ni tellement l'œuvre elle-même, mais elle prend forme dans la démarche de réception esthétique et en restitue l'expérience immédiate : elle ne serait pas autre chose qu'une *recherche* en elle-même, pour elle-même. À l'échelle de l'économie du roman, l'écoute musicale apparaît donc comme un noyau intensif, un champ de forces où se redistribuent le sens et le sensible en une configuration esthétique typiquement *moderne* ; à l'horizon de l'histoire des idées, elle exemplifie le passage « d'une métaphysique de la musique vers une phénoménologie de l'effet sonore⁷⁴. » Une dernière lecture croisée à partir de l'expérience musicale de Swann chez Mme de Saint-Euverte, qui correspond à la fois à une quasi-préhension de la nécessité de l'art, mue par l'extinction graduelle des sentiments d'Odette, et au ratage final de sa possible vocation, et

⁷³ Jean-Luc Nancy, « *Ascoltando* », in Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2001, p. 8.

⁷⁴ Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée*, op. cit., p. 425.

de la scène de révélation du Septuor pour le narrateur, nous permettra de prendre le pouls de ce glissement esthésique et de ses implications sur le plan d'une poétique du discours musical.

L'adieu à la métaphysique musicale

Prisonnier de son amour maladif et d'une jalousie qui contamine toutes ses pensées, entrave tous ses mouvements, Swann se résigne peu à peu à la conclusion qu'Odette ne l'aime plus, mais ne parvient pas encore à rompre les chaînes qui le subordonnent à sa présence. Un soir néanmoins, sommant son ami le baron de Charlus de tenir compagnie à sa maîtresse qu'il sait restée chez elle, Swann se rend chez la marquise de Saint-Euverte « dans un état de mélancolique indifférence à toutes les choses qui ne touchaient pas Odette » (R-I : 317). Renouant avec son amie la princesse des Laumes (future duchesse de Guermantes), il ne parvient pas à se libérer avant que « le concert [ne] recommen[ce] » (R-I : 339). Soudainement, il est happé par l'apparition de la petite phrase, par le lancinant élan de douleur que provoque celle-ci en réactivant toute une cascade de sensations et de souvenirs des jours plus heureux où Odette l'aimait. Éveillés par la musique, ceux-ci, « qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir invisibles dans les profondeurs de son être, trompés par ce brusque rayon du temps d'amour qu'ils crurent revenu, s'étaient réveillés et, à tire-d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur. » (R-I : 339) Swann connaît alors une véritable expérience de mémoire involontaire, que le lecteur comprend à l'horizon de l'épisode de la madeleine qui précède « Un amour de Swann » : comme le goût du morceau de madeleine imbibé de tilleul réveille tout Combray pour le narrateur vieillissant, l'attente tenue par le violon, annonciatrice de la petite phrase, permet à Swann de

retrouv[er] tout ce qui de ce bonheur perdu avait fixé à jamais la spécifique et volatile essence ; il revit tout, les pétales neigeux et frisés du chrysanthème qu'elle lui avait jeté dans sa voiture, qu'il avait gardé contre ses lèvres [...] ; il sentit l'odeur du fer du coiffeur par lequel il se faisait relever sa "brosse" [...], les pluies d'orage qui tombèrent si souvent ce printemps-là, le retour glacier dans sa victoria, au clair de lune, toutes les mailles d'habitudes mentales, d'impressions saisonnières, de réactions cutanées, qui avaient étendu sur une suite de semaines un réseau uniforme dans lequel son corps se trouvait repris. (R-I : 340)

L'expérience musicale ne sollicite plus l'intelligence ou l'imagination schématique de Swann, elle replie la sensibilité du personnage sur la cascade de sensations corporelles, tactiles ou olfactives gardées en mémoire et vives à nouveau dans le temps de la perception musicale : en bref, et pour reprendre le partage schopenhauerien mis en évidence par Nattiez, Swann n'appréhende plus l'œuvre de Vinteuil par le biais de l'*intelligence*, il s'en tient désormais à l'*intuition*, à l'immédiateté des impressions produites par les

sons et non plus à leur transcription médiata par le rationnel ou le conceptuel. À ce point de la trajectoire de Swann, sa perception devient quasi bergsonienne, les notions de la mémoire et de la durée travaillent le récit de son écoute de manière à laisser pressentir la nécessité pour le principal concerné d'abandonner le régime schopenhauerien, de prendre en charge l'expérience musicale dans l'immédiateté de son événement, et non plus chercher à interpréter son amour à travers la Sonate. D'où l'accent porté sur les effets corporels de la réminiscence musicale, vécue dans son infinité de nuances successives, toujours en mouvement et agissant comme une force pré-rationnelle sur la conscience. L'événement musical raboute ainsi passé et présent en une même temporalité singulière, échappant aux contingences, à la causalité et aux limites circonscrites de l'espace ; il ébranle le cortège des écoutes passées enfouies dans la mémoire pour jeter un éclairage fécond sur le présent, mais un présent amplifié par l'ascendant du passé. Au seuil de la révélation, Swann se ressaisit dans l'expérience transfiguratrice de la musique, il éprouve soudainement sa pleine responsabilité dans les significations trompeuses qu'il inoculait à la petite phrase, elle-même « ne pouva[n]t se résoudre en raisonnements » (R-I : 343) : « en réalité, il savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même mais sur de simples valeurs substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue, avant de connaître les Verdurin, à cette soirée où il avait entendu pour la première fois la sonate. » (*ibid.*) Réorganisant ainsi les événements en une chronologie objective, Swann brise le lien métonymique, dissocie le fragment mélodique de l'aura d'Odette et du salon Verdurin ou, du moins, il comprend que leur amalgame résulte d'une « acquisition sentimentale » (R-I : 344) entièrement forgée à partir d'associations affectives et tributaires de son expérience personnelle. C'est pourquoi ce n'est qu'à ce stade précis dans sa démarche intellectuelle que Swann parvient à identifier le procédé compositionnel qui galvanise son écoute et à disséquer ses élans émotifs en effets esthétiques avec une acuité étonnante et l'oreille nouvellement avertie du critique musical, posture qui, selon Nattiez, « reste encore trop analytique, capable de discerner le détail des notes provoquant la sensation⁷⁵ » et qui le condamne en ce sens à rester « un critique et non un artiste⁷⁶ » : « il s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui [...] composaient [la petite phrase] et au rappel constant de deux d'entre elles qu'était due cette impression de douceur rétractée et frileuse » (R-I : 343). L'explication rationnelle a beau n'être d'aucun secours pour circonscrire l'essence de la petite phrase ou la nature de son charme, elle signale néanmoins une progression de la part de Swann qui devine alors une réalité esthétique, et non plus uniquement amoureuse, enfouie en elle : « écouta[n]t

⁷⁵ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien, op. cit.*, p. 108.

⁷⁶ *Ibid.*

tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, [...] il assistait à sa genèse. » (R-I : 345) Il y a donc dans ce détachement sentimental en faveur d'une sensibilité plus immédiate et d'une perception en profondeur de la musique la prémisse d'une disponibilité créatrice, qui propulse l'écoute de Swann par-delà les relations entre les notes (dont il lui faut néanmoins prendre conscience) et atteindre cette essence idéale intrinsèque à la petite phrase :

Il savait [...] que le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant. (R-I : 344)

L'infratexte schopenhauerien déborde ici la prose proustienne : la musique de Vinteuil, appréhendée selon la conception du philosophe allemand, exprime les sentiments *en eux-mêmes*, *in abstracto* et dans leur vérité quintessentielle⁷⁷ ; elle aménage un espace de réverbération pour l'auditeur, lequel entre en résonance avec la texture sonore, s'abîme en elle et *s'entend* être au diapason de cette musique. Antérieure à la parole, elle-même condamnée à la médiation, la musique révèle le monde dans son immédiateté, dépouillée du « réseau de significations » que façonne spontanément l'esprit humain : elle permet donc une autre forme de connaissance, enracinée dans l'expérience et autrement révélatrice des vérités ontologiques qu'elle précède – et excède – le *logos*. La musique transcende pour Schopenhauer la partition exécutée et les sept notes de la gamme pour continuer de résonner en-dehors de toute musique jouée, par-delà le monde phénoménal et les existences individuelles, le long d'un *continuum* infini qui mettrait l'individu en lien avec l'au-delà : préexistant aux contingences et tout à fait distincte des Idées dont, contrairement aux autres formes d'art, elle ne fournit aucune représentation, la musique « est aussi tout à fait indépendante du monde phénoménal, elle l'ignore absolument, elle pourrait pour ainsi dire subsister même si le monde n'était pas⁷⁸ ». Swann ne sous-entend pas autre chose lorsqu'il pose la permanence de la petite phrase au mépris de son interprétation effective par un orchestre de chambre ou dans sa transcription pour piano, et l'assimile à une musique des sphères – dont cherchent à émerger,

⁷⁷ « Elle n'exprime donc pas telle ou telle joie singulière et déterminée, telle ou telle affliction, ou douleur, ou terreur, ou jubilation, ou gaieté ou sérénité, mais LA joie, L'affliction, LA douleur, LA terreur, LA jubilation, LA gaieté, LA sérénité elles-mêmes, pour ainsi dire *in abstracto*, c'est-à-dire ce qu'elles ont d'essentiel sans aucun ajout, donc sans non plus leurs motifs. Nous les comprenons pourtant parfaitement dans cette quintessence abstraite même. » (Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 509-510.)

⁷⁸*Ibid.*, p. 503.

nous semble-t-il, des prémisses bergsoniennes, ces états d'âme qui, selon Bergson⁷⁹, continue de changer et de « s'enfle[r] continuellement de la durée qu'il ramasse⁸⁰ » : « Même quand il n'[y] pensait pas [...], elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme les notions de la lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. » (R-I : 344) Matoré et Mecz ont également situé les intuitions de Swann, comme saisies par intermittence, dans le prolongement de l'esthétique schopenhauerienne, qu'il incombera au narrateur de dépasser par la création littéraire : si Swann comprend à partir de cette soirée « que le sentiment qu'Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais, que ses espérances de bonheur ne se réaliseraient plus » (R-I : 347), il prend aussi conscience « qu'il ne terminera jamais son étude sur Vermeer, mais dans le plaisir éphémère, illusoire peut-être que lui procure la musique, dans l'affranchissement de la *volonté* qu'elle lui impose, Swann a trouvé sinon la satisfaction, du moins l'apaisement⁸¹. » Or s'il fait sien la leçon de Schopenhauer en rompant avec son individualité pour ne s'inscrire qu'en pur sujet contemplatif, « clair miroir de l'objet, en sorte [...] qu'on ne peut plus séparer celui qui intuitionne de ce qui est intuitionné, les deux étant devenus un, toute la conscience étant complètement remplie et fascinée par une seule image intuitive⁸² », Swann stagnera à ce palier de l'itinéraire artistique, allant même jusqu'à éventuellement régresser et réinsérer la musique dans l'ordre de la contingence et du « moi social » – car peut-être, au fond, la voie était d'emblée obstruée et l'échec de Swann n'aurait plus uniquement à voir avec sa surdité au message essentiel de la musique mais à la nécessité de s'affranchir de la métaphysique de Schopenhauer, du moins dans son acception wagnéro-symboliste. Dans cette perspective, le discours d'un Swann vieillissant d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* serait peut-être à envisager à la lumière du cynisme d'un homme qui comprend trop tard la stérilité des thèses schopenhaueriennes dès lors que la conversion des émois musicaux en productions artistiques a irrémédiablement achoppé.

Innervée par un ensemble de tropes et de discours résiduels propres à la métaphysique musicale de Schopenhauer, la dernière audition de Swann sanctionnerait donc le butoir du dispositif d'écoute fin-

⁷⁹ Cette façon d'aborder la musique rappelle bien sûr la notion de durée, que Bergson définit comme « la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre. » (Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, édition établie par Frédéric Worms, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007, p. 74-75.)

⁸⁰ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, édition établie par Frédéric Worms, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007 [1941], p. 2.

⁸¹ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 105. Nous soulignons.

⁸² Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 375.

de-siècle⁸³ et du rapport quasi mystique à la musique qu'il instaure. L'empreinte du lexique religieux, plus synchrétique que judéo-chrétien, participe d'un idéalisme schopenhauerien à forte coloration wagnérienne qui baigne le passage d'une aura de sacralité mais exacerbe du même coup une ironie diffuse, tributaire de l'aveuglement de Swann, accentué par le monocle qui glisse de son visage⁸⁴, qui ne parvient toujours pas à décoder les signes clignotants de l'art au sein de la cérémonie musicale. Les instrumentistes jouent moins la partition « qu'ils n'exécut[e]nt les *rites* exigés d'elle [...], et proc[èd]ent aux *incantations* nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le *prodige* de son évocation » (R-I : 342, nous soulignons) ; la petite phrase se manifeste « comme une déesse protectrice » (*ibid.*) Vers la fin du morceau, Swann pressent la dimension transcendante, quasi surnaturelle de la musique dont il soupèse alors toute la puissance métaphysique, et prend part à cette mise en communication des âmes dans l'expérience extratemporelle de la musique sans y comprendre la moindre clé :

Swann n'osait pas bouger [...], comme si le moindre mouvement avait pu compromettre le *prestige surnaturel*, délicieux et fragile qui était si près de s'évanouir. Personne, à vrai dire, ne songeait à parler. La parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort (Swann ne savait pas si Vinteuil vivait encore), s'exhalant au-dessus des *rites* de ces *officiants*, suffisait à tenir en échec l'attention de trois cents personnes, et faisait de cette estrade où une âme était ainsi évoquée un des plus nobles *autels* où pût s'accomplir une *cérémonie surnaturelle*. (R-I : 346-347, nous soulignons.)

Difficile de ne pas rattacher cette expérience d'une sacralité entraperçue, puis ravalée dans la pénombre à l'initiation que rate Parsifal lors de la cérémonie du Saint-Graal à laquelle on le convie, bien que Swann, dans l'interprétation convaincante qu'en a donné Nattiez⁸⁵, répond davantage à la trajectoire d'Amfortas leurré par l'amour et rédimé par le narrateur-Parsifal ; mais difficile également de ne pas reconnaître là les modalités de l'écoute sollicitée par la musique wagnérienne et, *a fortiori*, par les discours tenus par ce compositeur sur sa propre musique, que Mme Verdurin, dans son exubérance caricaturale, portera à leur risible paroxysme. La prégnance lexicale du religieux dans l'extrait cité perméabilise les frontières entre l'activité auditive (active), pour laquelle on peut présumer une focalisation de l'attention, et l'état

⁸³ On entend par ce dispositif une écoute qui demeure aux aguets, attentive à la manifestation d'un son qui viendrait de loin, d'au-delà le rideau sonore. Comme le formule Martin Kaltenecker, « [l]a musique [...] se rapproche davantage d'une nébuleuse ou encore d'une *voile* irisé sur lequel viennent se déposer les figures sonores : à côté du *paysage* musicalisé et de l'*épiphany* sonore, le voile représente une des figures fondamentales de l'art fin de siècle. Or, dans la plupart des cas, ce dont l'œuvre paraît être à l'affût est un élément *contraire* à l'*écriture savante* – un son, une sonorité ou une mélodie d'un caractère simple ou naturel, quelque chose d'élémentaire, d'archaïque ou de naïf, qui fait signe vers un domaine *anté-artistique*. » (*L'oreille divisée, op. cit.*, p. 391.)

⁸⁴ « Puis sa souffrance devenant trop vive, il passa sa main sur son front, laissa tomber son monocle, en essuya le verre. » (R-I : 341)

⁸⁵ Nous reviendrons plus substantiellement sur la lecture que font Nattiez, Timothée Picard et quelques autres d'une économie parsifalienne comme armature de la *Recherche* au prochain chapitre.

de recueillement (passif), lors duquel le croyant se met dans une disposition pour recevoir le message divin. La religion de l'art, d'essence wagnérienne, serait donc la condition *sine qua non* à toute révélation métaphysique, qui n'émergerait que dans le fragile équilibre entre l'attente soumise d'un auditeur et les circonstances favorables de la salle du concert (obscurité, silence le plus complet, etc.) : « Le caractère de la scène et le ton de la légende, écrit Wagner, contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état onirique qui le porte bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance ; l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient percevoir dans l'état de veille ordinaire⁸⁶. » L'expérience esthétique se confond trop facilement avec l'extase mystique : non seulement exige-t-elle des auditeurs une immobilité et un silence complets à dessein de capter « la révélation fugitive qui comble et frustre à la fois de l'appel mystérieux qu'il faut déchiffrer⁸⁷ », mais elle ouvre un espace-temps intersubjectif aux confins de la réalité et de la supra-réalité dans lequel les grands créateurs, morts ou vivants, peuvent communiquer avec l'auditoire *via* l'œuvre d'art. Cette révélation néanmoins ne perdure pas au-delà du temps de l'œuvre, et c'est pourquoi Swann, qui ne parviendra pas à immortaliser son expérience par l'activité créatrice, ne sera jamais apte à saisir la portée transcendante de la sonate, dont il ne conservera en mémoire que les circonstances de son écoute et le paysage mental qu'elle évoquait. À la lumière de cet échec, l'aspect solennel du concert et le sentiment du sublime qu'il éveille s'étiolent pour exacerber leur artificialité, ce qui a pour effet d'éclairer la félonie des spectateurs, plus soucieux d'être vus en pleine expérience extatique que d'être réellement transfigurés par la musique. Par un ressort humoristique typiquement proustien, qui articule le sublime et le burlesque en une même instance fictionnelle, la scène se referme sur le commentaire d'une des auditrices, la comtesse de Monteriender, qui confie à Swann n'avoir « jamais rien vu d'aussi fort... [...] depuis les tables tournantes ! » (R-I : 347) En prêtant à la comtesse cette impression saugrenue de l'adéquation entre la virtuosité des interprètes et un phénomène de spiritisme en vogue au XIX^e siècle, dont plusieurs contemporains décriaient déjà la charlatanerie, Proust dénonce, non sans ironie, la sacralité de pacotille mise en scène autour de l'exécution musicale, dans la mesure où la communication intersubjective par l'œuvre, couronnée d'un ensemble de rituels analogues à ceux d'une liturgie, apparaîtrait pour la majorité du public moins spectaculaire qu'une séance de Ouija. Invoquer l'« âme » d'un compositeur défunt par une « cérémonie surnaturelle » reviendrait à galvauder l'expérience esthétique, à infléchir l'écoute pour qu'elle devienne

⁸⁶ Richard Wagner, « Lettre à un ami français », cité in Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée*, op. cit., p. 302-303.

⁸⁷ Timothée Picard, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 454.

une *surécoute* erronée, au sens où l'entend Peter Szendy, intensifiée dans « sa forme hyperbolique, portée à incandescence, à sa pointe la plus extrême et la plus active⁸⁸ » et déployée toute entière vers la captation d'une révélation esthétique, aisément confondue avec un message ésotérique. Ce serait également contrefaire l'émotion purement musicale au profit d'une frénésie occulte : la supra-réalité idéale à laquelle donne accès la musique pour qui sait l'écouter et les arcanes d'un au-delà rendu sensible par les incantations spiritiques s'amalgament en un *melting-pot* d'allégeances esthético-mystiques, que Proust ne manque pas de transformer en opérateur humoristique pour départager le bon grain mélomane de la snob ivraie.

De même, Proust ne ménage pas d'ironie lorsqu'il entreprend de broser la scénographie auditive de la plus wagnérienne de ses personnages, Mme Verdurin, dont l'écoute performe et amplifie les codes wagnériens à l'excès, mystifiant les membres du cénacle par son hyperesthésie artistique, mais ne leurrant point le couperet impitoyable de la prose proustienne dès qu'il s'agit de cerner les ridicules mondains. Aucun poncif n'échappe à la posture esthésique de la Patronne : elle écoute la musique en plongeant son visage dans ses mains ou contre l'épaule de ses voisins afin que l'expérience musicale soit exempte de tout avilissement visuel, fidèle à l'esprit wagnérien qui imposa l'obscurité de la salle de concert et la fosse d'orchestre pour parfaire l'illusion opératique⁸⁹ ; sa passion musicale est si vive qu'elle somatise les effets de son passage par une série de désordres phrénologiques et névralgiques, notamment une déformation céphalique, sous forme de deux excroissances saillant sur son front comme la manifestation faciale de l'harmonie des sphères, due à une surexposition au sublime musical :

Sous l'action des innombrables névralgies que la musique de Bach, de Wagner, de Vinteuil, de Debussy lui avait occasionnées, le front de Mme Verdurin avait pris des proportions énormes, comme les membres qu'un rhumatisme finit par déformer. Ses tempes, pareilles à deux belles sphères brûlantes, endolories et laiteuses, où roule immortellement l'Harmonie, rejetaient de chaque côté des mèches argentées, et proclamaient, pour le compte de la Patronne, sans que celle-ci eût besoin de parler : « Je sais ce qui m'attend ce soir. » (R-IV : 298)

Sans doute les affreuses migraines et les névralgies à répétition héritent de l'imagerie nietzschéenne et, par le fait même, tournent en dérision les excès hargneux du philosophe, dont la rhétorique jouait déjà sur une hypertrophie des théories de l'écoute romantique⁹⁰ : car au-delà des migraines causées par « la

⁸⁸ Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 26.

⁸⁹ « L'écoute pointue est donc liée chez Wagner à la soustraction de l'aspect visuel : lui-même, aux dires de Cosima Wagner, préférait écouter sa propre musique dans le noir ou en se tenant derrière une tenture. » (Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée, op. cit.*, p. 293.)

⁹⁰ À partir de sa propre expérience traumatique à Bayreuth, Nietzsche diagnostique les symptômes de la « wagnéromanie », qu'il amalgame toutefois avec les troubles de santé dont il a lui-même souffert lors de son séjour

chevauchée de la *Walkyrie* ou le prélude de *Tristan* » (R-I : 186) qui astreignent Mme Verdurin à « garde[r] le lit huit jours » (R-I : 203), les conséquences prolongées d'une exposition fréquente à la musique wagnérienne vont jusqu'à la défigurer définitivement. Arborant ces stigmates comme le sceau de son hypersensibilité et d'un héroïsme d'esthète, victime d'un Sublime qui la meurtrit mais aimant trop la musique pour s'y soustraire, Mme Verdurin pousse à leur paroxysme des expressions conventionnelles pour les retourner en singularité anatomique. Elle prend au pied de la lettre les jeux de langage du discours esthétique et transforme la banalité des propos que l'on peut tenir après un concert en extravagances morphologiques : personnage vianesque avant la lettre, Mme Verdurin se transforme physiquement sous l'effet de locutions figées, elle est défigurée par les figures de style⁹¹ lorsqu'elle perd un maxillaire pour avoir ri à s'en décrocher la mâchoire. Le wagnérisme va même jusqu'à contaminer son nom, « *L'or du Rhin* se fai[san]t Verdurin⁹². » Rien d'étonnant à retrouver une telle littéralisation des conventions prescrites par l'écoute wagnérienne chez ce personnage, qui adopte la fonction prophétique de médium de la musique, telle une « divinité qui présid[e] aux solennités musicales, déesse du wagnérisme et de la migraine, sorte de Norne presque tragique, évoquée par le génie au milieu de ces ennuyeux » (R-V : 237). Si Proust fut lui-même un grand admirateur de l'œuvre de Wagner, c'est pourtant dans cette figure caricaturale qu'il inocule ses enthousiasmes pour accentuer la part de snobisme qu'*a posteriori* il leur reconnaît et exagérer la vacuité abyssale du rituel qu'accompagne la musique en territoires mondains, en particulier celle de Wagner ou de Beethoven. L'armature discursive qui soutient la pensée musicale de son temps, empreinte de métaphysique schopenhauerienne et de *Kunstsreligion* wagnérienne, appelle donc un traitement ironique de la part de l'auteur qui, se moquant de ses propres convictions et de sa propension à écouter la musique *en aveugle*, se délivre de celles-ci par le geste parodique et par une dissociation curative d'avec ses idoles. Dans une lettre adressée à Suzanne Lemaire, qui date de 1895, Proust présentait sa conception de la musique en ces termes on-ne-peut-plus schopenhaueriens : ce serait

– migraines violentes, accompagnées de maux d'yeux et de vomissements – qui rejoignent étrangement ce qu'il dénoncera plus tard dans *Le gai savoir* (et reprendra dans *Nietzsche contre Wagner*) : « Je me fonde sur le “fait” que je respire difficilement quand cette musique commence à agir sur moi [...] Mais n'y a-t-il pas aussi mon estomac qui proteste ? mon cœur ? la circulation de mon sang ? Mes entrailles ne s'attristent-elles point ? Est-ce que je ne m'enroue pas insensiblement ? Pour écouter Wagner, j'ai besoin de *pastilles Géraudel*. » (Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner*, in *Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1974, t. VIII, p. 349. L'expression « pastilles Géraudel » est en français dans le texte original.)

⁹¹ Nous nous inspirons librement de l'étude de Sophie Duval consacrée à Mme Verdurin au prisme de l'humour proustien (Sophie Duval, « Un petit pan d'humour proustien. Défiguration, originalité et harmonie cosmique », *Poétique*, vol. 1, n° 157 (février 2009), p. 19-39.)

⁹² Stéphane Chaudier, « “Une mystique de chant du coq” : Proust et la musique », *Travaux et recherches de l'UMLV* : « Autour de Marcel Proust : mélanges offerts à Annick Bouillaguet » (novembre 2004), p. 91-109. (Consulté en archive ouverte HAL n° HAL-01694427, sp.)

« non seulement ce qu'il y a de plus beau en musique, mais encore ce qui remplit la plus *haute* fonction de la musique, puisqu'elle se meut en dehors du particulier, du concret – est aussi profonde et aussi vague que notre sentiment ou notre volonté dans son essence, c'est-à-dire abstraction faire des objets particuliers et extérieurs auxquels elle peut s'attacher⁹³. » Le jeune romancier, imprégné de la métaphysique musicale et d'idéalisme allemand, creuse les contours du personnage de Swann, qui sera le dépositaire fictionnel de cette vue de l'esprit esthétique dans le cadre de son roman pour en exposer les limites : comme le signale Anne Henry, « Proust imagine d'ailleurs de prêter à Swann ses propres convictions⁹⁴ » dont il se démarquera en aménageant une nouvelle trame esthétique pour son protagoniste, lequel ne se contentera pas de n'être qu'un génie en puissance, un « célibataire de l'art » supplémentaire, mais se délivrera des rets de la pure métaphysique pour y établir la matrice d'une écriture.

Dissiper les brumes : vers une psychologie de la perception musicale

L'écoute du Septuor de Vinteuil par le narrateur, dans *La prisonnière*, s'insère dans l'économie de la *Recherche* non seulement comme la répétition amplifiée de l'audition de Swann à la soirée Saint-Euverte, mais comme sa rectification. Elle remet en circulation un ensemble de réflexions, d'images et de figures qui façonnaient en amont l'écoute de Swann en les parachevant. Le parallélisme des deux trajectoires est d'ailleurs mis en évidence par l'homologie structurelle des deux passages, que signale en premier lieu la parenté syntaxique qui inaugure chacun de ces chronotopes musicaux : « le concert recommença » (R-I : 339), peut-on lire peu avant que la petite phrase ne tétanise Swann par une cascade intempestive de souvenirs associés aux jours où Odette était amoureuse de lui ; « [l]e concert commença », lit-on en revanche cinq tomes plus loin, et plonge Marcel « en pays inconnu » (R-V : 237) jusqu'à ce même motif qui surprend Swann soit capté par le narrateur comme une heureuse présence, un gouvernail aiguillant son audition en l'éloignant de ses tourments affectifs pour le conduire aux abords des rives (encore brumeuses) de la création. Apparaissant comme un présage, ou encore comme une vérité préexistante mais toujours encryptée à ce stade du roman, le fameux motif musical de la Sonate qui intervient dans le Septuor fait l'objet d'une comparaison singulière, quoique révélatrice du foyer vers lequel l'œuvre tend dans son entièreté :

Comme quand, dans un pays qu'on ne croit pas connaître et qu'en effet on a abordé par un côté nouveau, après avoir tourné un chemin, on se trouve tout d'un coup déboucher dans un autre dont les moindres coins vous sont familiers, mais seulement où on n'avait pas l'habitude

⁹³ Lettre à Suzanne Lemaire [20 mai 1895], Marcel Proust, *Correspondances de Marcel Proust*, éditions établie, présentée et annotée par Philippe Kolb, Paris, Plon, 1970, p. 388-389.

⁹⁴ Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 303.

d'arriver par là, on se dit tout d'un coup : « Mais c'est le petit chemin qui mène à la petite porte du jardin de mes amis *** ; je suis à deux minutes de chez eux » ; et leur fille en effet est là qui est venue vous dire bonjour au passage ; ainsi, tout d'un coup je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil (*ibid.*)

Cette musique nouvelle et pourtant familière semble d'emblée donner au protagoniste l'intuition que les deux côtés de son enfance se rejoignent par une transversale inconnue, connaissance topographique que lui révélera ultérieurement Gilberte Swann, désormais marquise de Saint-Loup, et que la musique de Vinteuil, dans la « primultimité⁹⁵ » de son écoute, suggérait déjà. On observe également une même assimilation de la musique à une *inconnue*, mais tandis que Swann, incapable de rompre les associations du motif musical à la figure aimée, reste captif des vicissitudes de son amour pour Odette, Marcel entend dans la phrase l'intuition d'une réalité nouvelle, qui prépare peu à peu l'appel vers le point ultime de l'écriture. La Sonate de Vinteuil parle à Swann de son amour, elle déroule la pellicule des images et des sensations qui ont ponctué les stades de sa liaison jusqu'à son dénouement et à l'indifférence de sa maîtresse ; à l'inconnue qui s'est imposée à sa première audition, retracée en surimpression à la première soirée Verdurin, correspond désormais une présence consolatrice et complice d'un paradis perdu :

Car il n'avait plus comme autrefois l'impression qu'Odette et lui n'étaient pas connus de la petite phrase. C'est que si souvent elle avait été témoin de leurs joies ! Il est vrai que souvent aussi elle l'avait averti de leur fragilité. Et même, alors que dans ce temps-là il devinait de la souffrance dans son sourire, dans son intonation limpide et désenchantée, aujourd'hui il y trouvait plutôt la grâce d'une résignation presque gaie. De ces chagrins dont elle lui parlait autrefois et qu'il la voyait, sans qu'il fût atteint par eux, entraîner en souriant dans son cours sinueux et rapide, de ces chagrins qui maintenant étaient devenus les siens sans qu'il eût l'espérance d'en être jamais délivré, elle semblait lui dire comme jadis de son bonheur : « Qu'est-ce, cela ? tout cela n'est rien. » (R-I : 342)

Par le rappel du parallèle entre la trajectoire de Swann et celle du narrateur, la perspicacité du second accentue rétrospectivement la cécité de son devancier dans le renversement de la leçon amoureuse glanée par l'aîné : en effet, la phrase musicale viendrait pallier l'impasse de l'amour, pris dans les rets de ses illusions, par la promesse d'une existence nouvelle, qui serait « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue » (R-VII : 202). Aussi le protagoniste décode-t-il, non pas la trace auratique d'un certain « *ça a été*⁹⁶ » amoureux qui pourtant imprègne ses méditations

⁹⁵ Tenant l'expression de Jankélévitch, Genette définit la « primultimité » comme « le fait que la première fois, dans la mesure même où l'on éprouve intensément sa valeur inaugurale, est en même temps toujours (déjà) une dernière fois – ne serait-ce que parce qu'elle est à jamais la dernière à avoir été la première, et qu'après elle, inévitablement commence la règle de la répétition et de l'habitude. » (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 111.)

⁹⁶ Nous nous permettons de transposer l'expérience photographique développée par Roland Barthes dans *La chambre claire* à cette impression vive de la mémoire involontaire telle que la vit Swann lorsqu'il entend à nouveau la Sonate

par la figure obsessionnelle de l'amie de Mlle Vinteuil et ses soupçons à l'endroit d'Albertine, mais la prescience d'un « *cela sera* » artistique :

Puis [les phrases] s'éloignèrent, sauf une que je vis repasser jusqu'à cinq et six fois, sans que je pusse apercevoir son visage, mais si caressante, si différente – comme sans doute la petite phrase de la sonate pour Swann – de ce qu'aucune femme n'avait jamais fait désirer, que cette phrase-là qui m'offrait d'une voix si douce un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être – cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien – la seule Inconnue qu'il m'ait été jamais donné de rencontrer. (R-V : 248)

À l'horizon d'une même personnification féminine de la phrase musicale qui travaille la description de l'œuvre comme de la comparaison explicite avec les réflexions antérieures de Swann, la symétrie des trajectoires est consolidée pour mieux accentuer la divergence de leur dénouement : cette « Inconnue » ne préfigure pas pour Marcel une nouvelle séquence amoureuse, mais annonce plutôt le chemin qui mène à la joie reconquise de l'acte de création, par lequel s'ouvre le second temps de la réflexion proustienne. Il convient de réinscrire ce passage dans un rapport de prolongement avec la scène musicale qui précède l'exécution du Septuor, la séance pianistique où le narrateur, profitant d'une sortie d'Albertine et de la soudaine accalmie de sa jalousie, joue la Sonate de Vinteuil en choisissant au hasard quelques mesures dans la partition : une « combinaison du motif voluptueux et du motif anxieux » (R-V : 148) résonne alors en écho avec son amour tourmenté pour Albertine, mais il adopte à leur endroit une perspective nouvelle, se laissant glisser le long du « flot sonore vers les jours de Combray – [non pas] de Montjouvain et du côté de Méséglise, mais des promenades du côté de Guermantes – où [il] avai[t] [...] désiré d'être un artiste. » (*ibid.*) Autrement dit, non pas, comme le résume Nattiez, du côté des amours viciées et malheureuses, « de la profanation du portrait de Vinteuil par les deux lesbiennes [...] et [de] Méséglise, c'est-à-dire Swann et l'impasse de la relation avec Odette⁹⁷ », mais bien de celui de la révélation créatrice des clochers de Martinville, puis celle (ratée) des arbres d'Hudimesnil – *in fine*, du côté de l'art.

De retour au Septuor, le narrateur distingue à la suite de ce motif de l'« Inconnue » une autre phrase « d'un caractère douloureux s'oppos[ant] à [elle], mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était celles d'un thème ou d'une

chez Mme de Saint-Euverte : pour Barthes, le ça-a-été réfère à une réalité qui a existé, qui s'est trouvée immortalisée « dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*) », qui « a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. » (Roland Barthes, *La chambre claire*, in *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. v, p. 851.) C'est une réalité – un référent, dit Barthes – qui a été, qui a existé et qui n'est plus, et dont la photographie – ou la mémoire involontaire – réaffirme toujours l'existence passée et perdue.

⁹⁷ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 118.

névralgie. » (R-V : 248) Il n'est sans doute pas trop risqué de deviner en filigrane l'utilisation de textures sonores similaires à celles employées pour les motifs voluptueux et anxieux relevés dans la Sonate, les épithètes mobilisés par la narration procédant d'un même répertoire sémantique. S'il s'ensuit alors une « lutte » entre les deux phrases contrastantes, une oscillation tensionnelle en « un corps à corps où parfois l'un[e] disparaissait entièrement, où ensuite on n'apercevait plus qu'un morceau de l'autre » (R-V : 248), il nous paraît significatif de reconnaître dans cette dramaturgie musicale la double charnière de la temporalité proustienne, le temps de l'amour et de l'aliénation du jaloux, puis le moment de la vocation littéraire et de l'écriture en puissance. Le second motif, exposé au seuil de l'œuvre – dans l'épisode des clochers de Martinville, qui clôt la première partie *Du côté de chez Swann*, mais également dans « ce mystérieux appel du début » (*ibid.*) dans les mesures introductives du Septuor –, est longuement mis en sourdine au bénéfice des aléas de l'amour pour rejaillir, victorieux, au dernier tome du cycle, en une ultime révélation lors de l'épisode des pavés inégaux de l'hôtel Guermantes et du son de cloche qui sanctionne l'œuvre à faire. De même, la coda du Septuor module à nouveau le motif joyeux dans sa sonorité triomphante : « Enfin le motif joyeux resta triomphant, ce n'était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c'était une joie ineffable qui semblait venir du Paradis ; une joie différente de celle de la sonate que, d'un ange doux et grave de Bellini, jouant du théorbe, pourrait être, vêtu d'une robe écarlate, quelque archange de Mantegna sonnante dans un buccin. (R-V : 248-249) Adieu, donc, Albertine et les variations kaléidoscopiques « des petits anges musiciens de Bellini » (R-II : 470) qu'elle charrie dans son fulgurant passage : dès l'introduction du Septuor, le texte annonce le déclin de la trajectoire amoureuse et l'achoppement d'une communion partagée par le couple pour préparer la résurrection du « tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui [...] annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter » (R-VII : 351). L'irruption intempestive de cette sonorité fondatrice, gravée au revers de la conscience du narrateur, inentamée et éclatant à nouveau dans son esprit en plein cœur d'une matinée chez les Guermantes à la fin du *Temps retrouvé*, figurait déjà parmi les lignes mélodiques dépliées par le Septuor, captée par l'oreille du protagoniste mais balayée par son attention fluctuante selon l'intérêt qu'il accorde à tel ou tel passage : « dans un ensoleillement *brûlant* et passager, elle [la phrase] semblait s'accomplir en un bonheur *lourd*, villageois et presque rustique, où la *titubation* de cloches *retentissantes* et *déchainées* (pareilles à celles qui incendiaient de chaleur la place de l'église à Combray, et que Vinteuil, qui avait dû souvent les entendre, avait peut-être trouvées à ce moment-là dans sa mémoire, comme une couleur qu'on a à portée de sa main sur une palette.) » (R-V : 239, nous soulignons) L'accent du motif des cloches, qui fait vibrer

sur l'onde d'une nouvelle amplitude le souvenir de la clochette de Combray, de la même manière que le Septuor se construit sur une expansion de la Sonate, enrichit en amont la révélation que provoquera la réapparition finale du motif joyeux, qui semble « le mieux caractériser [...] ces impressions qu'à des intervalles éloignés [le protagoniste] retrouvai[t] dans [s]a vie comme les points de repère, les amorces pour la construction d'une vie véritable⁹⁸ : l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec. » (R-V : 249) Au regard de notre hypothèse, ces va-et-vient dynamiques entre la conduite de la musique découverte par le protagoniste et le flux de conscience de celui-ci mettent en place des balises déterminantes pour la compréhension de l'œuvre proustienne comme de l'esthétique dans laquelle elle cherche à s'inscrire. Le parallèle avec Swann permettra, une fois de plus, de mieux définir celle-ci.

Dans l'extrait d'ores et déjà convoqué, le narrateur attentif à l'alternance des deux motifs de la joie et de la douleur compare cette séquence musicale à un « [c]orps à corps d'énergies seulement [...] car si ces êtres s'affrontaient, c'était débarrassés de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom, et trouvant chez [lui] un spectateur intérieur – insoucieux lui aussi des noms et du particulier – pour s'intéresser à leur combat immatériel et dynamique et en suivre avec passion les péripéties sonores. » (R-V : 248) À ce stade-ci de son écoute, Marcel vient relayer Swann dans le processus cognitif que nécessite la musique parce qu'il parvient à apprécier les motifs comme des formes purement sonores sans chercher à leur substituer une signification extrinsèque ou à les rattacher aux contingences, historiques ou anecdotiques, de leur composition. Comme pour les clochers de Martinville derrière lesquels le petit Marcel s'est fourvoyé à chercher la signification du plaisir que leur vue lui procurait, le sens du Septuor n'est pas à aller chercher au verso de la graphie cunéiforme de Vinteuil ou dans le pli des hiéroglyphes qui noircissent les portées, ni dans les arcanes de l'intériorité du créateur qu'une écoute émotivement investie extérioriserait ; il est à capter dans « le phénomène [où] naissent des formes, des regroupements, des rapports hiérarchiques nouveaux⁹⁹ », qui déclenchent à leur tour une écriture inventive, associative et intensive – somme toute, métaphorique. Et si la voie défrichée par Swann se solde sur un échec, ce n'est pas tellement parce qu'il a projeté sur la Sonate ses préoccupations sentimentales en y lisant une philosophie de l'amour – Marcel procède sensiblement au même geste de projection, exception faite qu'il sublime dans le Septuor ses propres ambitions littéraires et, *de facto*, s'intéresse à l'œuvre de Vinteuil

⁹⁸ On ne manquera pas de souligner la proximité syntagmatique entre cette « vie véritable » évoquée ici comme l'espoir du futur romancier, et la révélation du *Temps retrouvé* que « la vraie vie, [...] c'est la littérature. » (R-VII : 202).

⁹⁹ Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée*, op. cit., p. 424.

plutôt qu'il ne s'interroge sur les souffrances éprouvées par l'individu Vinteuil –, mais en raison de la stérilité artistique dans laquelle l'aîné s'est enlisé. Sans suggérer pour autant que la musique n'a aucune réalité objective ou que les émotions, les paysages, les histoires qui motivent la composition n'adhèrent aucunement au matériau sonore – ce relativisme absolu serait peu proustien –, la portée signifiante de l'œuvre musicale germe d'abord dans l'invite à faire œuvre, ce qui explique pourquoi Swann peut entendre dans la Sonate le malheur d'un « frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir » (R-I : 342) et le narrateur y pressentir quant à lui « la joie avec laquelle il choisissait la couleur de tel timbre, l'assortissait aux autres » (R-V : 242), l'une comme l'autre se valant dans la mesure où on en tire une activité artistique. En bref, l'écoute telle que la performe le texte proustien ne commande pas la quête d'un sens plus ou moins précis derrière la partition ; tout au contraire, elle déplace le plaisir esthétique dans le choc initial de l'œuvre et le développement subséquent des résonances « déposé[e]s au fond du “moi”¹⁰⁰ » qu'elle active et par laquelle se fabrique du sens. C'est pourquoi, comme le résume Nattiez,

Le Septuor n'est pas seulement [...] l'image de l'œuvre d'art par laquelle nous nous détournons de nos tentatives amoureuses, elle n'est pas seulement le modèle que doit suivre le Narrateur, elle se situe au moment où le côté de Guermantes peut rejoindre le côté de Méséglise. Car, s'il ressent devant le Septuor la même impression que devant les clochers de Martinville [...] et les arbres d'Hudimesnil [...] – à propos desquels il avait déjà senti les premières joies, avortées, de la création littéraire – tous deux situés du côté de Guermantes, le Septuor est également le produit du côté de Méséglise (ou de chez Swann) où a eu lieu la scène de la profanation sadique, à Montjouvain, par Mlle Vinteuil et son amie¹⁰¹.

Plus fondamentalement, le Septuor module, à échelle maximale, les nuances déjà présentes dans certaines impressions antérieurement ressenties de telle sorte que le narrateur ne peut qu'y saisir l'appel renouvelé de la création. La phrase musicale en laquelle Swann croyait reconnaître l'émissaire d'un « bonheur noble, intelligible et précis » (R-I : 207) ne renvoie l'auditeur qu'à sa propre vérité. De ce point de vue, si nous avons précédemment montré que l'œuvre musicale fonctionne comme le microcosme de la *Recherche*, la scénographie de sa découverte, dans le choc de l'impression, s'applique également à la posture de l'écrivain (et, partant, du lecteur) qui découvre dans la musique ce qu'il possède déjà¹⁰². De la même façon, le foyer vers lequel tend la trame romanesque correspond à son point d'origine, dans une résolution toujours différée pourtant donnée dès le départ. Le pli de l'œuvre proustienne trouve un équivalent dans l'économie musicale, où la texture sonore prime sur un éventuel message, où les moyens

¹⁰⁰ Jacques Rancière, *La parole muette*, op. cit., p. 157.

¹⁰¹ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, op. cit., p. 137.

¹⁰² « En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espère d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. » (R-VII : 217-218)

de développement l'emportent sur la cadence finale et où le plaisir de l'auditeur réside dans l'immédiateté de la découverte et dans la répétition de celle-ci – mais la deuxième, la troisième écoute n'est-elle jamais encore découverte de ce qui nous avait échappé la première fois ? De fait, la synthèse et la saisie « dénaturante et étrangère » (R-V : 358) de l'intelligence épuisent le plaisir et annihilent la vérité esthétique. Aussi Marcel perd-il tout intérêt dans la musique lorsqu'il en a pressé la vérité encore insaisissable lors des écoutes antérieures, comme il l'admet à l'occasion de la scène du pianola :

Albertine savait qu'elle me faisait plaisir en ne proposant à ma pensée que des choses encore obscures et le modelage de ces nébuleuses. Elle devinait qu'à la troisième ou quatrième exécution, mon intelligence en ayant atteint, par conséquent mis à la même distance, toutes les parties, et n'ayant plus d'activité à déployer à leur égard, les avait réciproquement étendues et immobilisées sur un plan uniforme. Elle ne passait pas cependant encore à un nouveau morceau, car sans peut-être bien se rendre compte du travail qui se faisait en moi, elle savait qu'au moment où le travail de mon intelligence était arrivé à dissiper le mystère d'une œuvre, il était bien rare qu'elle n'eût pas, au cours de sa tâche néfaste, attrapé par compensation telle ou telle réflexion profitable. (*ibid.*)

Ce passage situe les limites de l'épistémologie proustienne dans l'opération dénaturante de l'intelligence, et doit être appréhendé à l'horizon des prémisses que nous avons posées ci-haut : le plaisir de l'écoute, comme la vérité de l'œuvre, ne provient pas d'une essence particulière qu'il faudrait distiller, ni d'une démarche de mise au plat des lambeaux de l'œuvre pour en reconstituer le plan ou la matrice sismographique (qui ne sont plus, à proprement parler, de la musique), mais elle prend forme dans le présent de l'audition, dans « la *profondeur* et l'*obscurité* où se tapit la véritable impression musicale, dans les nuances et les inflexions imperceptibles que revêt la phrase musicale et que nul système de notation ne peut capturer¹⁰³ » ; elle apparaît dans les ondes de résonance qu'elle ébranle et qui permettent au narrateur de se ressaisir dans le temps vécu de l'expérience musicale. L'écoute proustienne rend donc sensible l'articulation entre l'impression première et le travail de *traduction*¹⁰⁴ nécessaire à sa restitution, entre l'intuition et l'intelligence, entre heuristique et herméneutique ; mais somme toute, elle permet de façonner une poétique enchevêtrée avec le sensible musical à partir d'un travail sur la métaphore.

¹⁰³ Hoa Hôi Vuong, *Musiques de roman*, op. cit., p. 304.

¹⁰⁴ Nous entendons ici la notion au sens où la développe Peter Szendy, d'après les travaux de Walter Benjamin : « [Le traducteur] n'énonce pas quelque chose, il n'est pas mû par un *vouloir-dire* ; il parle *des* langues, il donne à entendre quelque chose du rapport entre plusieurs langues. Et c'est en cela que, positivement, il *laisse à désirer*. [...] C'est pourquoi, du reste, la bonne traduction ne doit donc pas effacer les résistances de la lettre pour ouvrir l'accès au sens ; elle ne doit pas *se substituer* à l'original, mais au contraire le laisser désirer dans l'étrangeté de sa langue ». (Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, op. cit., p. 72.)

c. Le devenir métaphorique de la musique

La critique a amplement insisté sur la métaphore comme fer-de-lance de la poésie proustienne¹⁰⁵, qui creuse des sillons de sens à partir de la leçon scopique d'Elstir jusqu'aux méditations de l'Adoration perpétuelle, dans le *Temps retrouvé*. Comme les *Marines* du peintre, la métaphore vise à défaire les automatismes du langage et de la perception, à briser la pensée conceptuelle pour faire jaillir à nouveau l'impression originelle, trace d'« un peu de temps à l'état pur » (R-VII : 179) :

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément [...] rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. [...] Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera de leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. (R-VII : 196)

La métaphore, chez Proust, participe de l'intemporel parce qu'elle « arrache les termes juxtaposés à la dispersion du temps¹⁰⁶ » ; mais elle défait également l'ordre de la représentation pour en déplier toutes les virtualités, elle « saisit la face obscure de toute situation, de tout personnage, de tout décor, de toute idée, et ne dit que ce qu'elle est seule à pouvoir dire¹⁰⁷. » Par-delà sa spécificité proustienne, la métaphore, particulièrement lorsqu'elle est convoquée dans un contexte musical, fonctionne comme un instrument de pensée : elle permet de donner une consistance discursive à une réalité qui ne trouve aucun équivalent dans le langage verbal et de tableur sur une correspondance implicite entre les effets de la musique et la densité sémantique d'un comparant. La métaphore, « transport d'une chose à un mot qui en désigne une autre¹⁰⁸ », renvoie à un travail de conceptualisation poétique, mais également heuristique et herméneutique : elle active les principes d'un « voir comme¹⁰⁹ » et « vise, par le moyen de la fiction [ou de l'invention, plus largement], à briser une interprétation inadéquate et à frayer la voie à une interprétation nouvelle plus adéquate¹¹⁰. » Autrement dit, la métaphore freine à même le texte la fuite du sens de la musique par un procédé de fixation oblique de celle-ci dans une image ; mais elle génère du même coup un rapprochement incongru, une réalité nouvelle qui, en plus de créer un supplément de sens,

¹⁰⁵ On convoquera uniquement les deux ouvrages majeurs qui problématisent la métaphore proustienne, mais de nombreux articles ont depuis approfondi la question et ses multiples ramifications : Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III, op. cit.*, p. 41-63 ; Jean-Yves Tadié, « Du roman des lois au roman poétique » in *Proust et le roman, op. cit.*, p. 413-435.

¹⁰⁶ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 428.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 430.

¹⁰⁸ Christian Accaoui, « Les diverses voies de la métaphore et de l'analogie en musique », in Inès Taillandier-Guittard [dir.], *Métaphore et musique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 13.

¹⁰⁹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1975, p. 10.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 302.

extirpe l'évènement du *continuum* temporel et rejoue à plein le choc initial de l'impression, en lequel la *Recherche* et la phénoménologie musicale qu'elle performe puisent une dynamique sémantique. Enfin, la métaphore comme outil discursif restituée au texte, par l'intermédiaire de transferts du sensible et d'évocations d'impressions sensorielles, sa musique fictionnelle, mais transforme du coup le cadre linguistique dans lequel elle prend forme : pour dire la musique, le romancier est contraint de disjoindre les nœuds spontanés entre le *voir* et le *dire*, de rompre les automatismes du discours et d'inventer des combinaisons inédites d'où émergera, au second degré certes car la musique proustienne, comme chez la plupart des écrivains du corpus, ne repose jamais sur l'harmonie imitative, un sensible musical, lui-même puissance *imageante*. Si Jean-Yves Tadié distingue dans l'emploi proustien de la métaphore les prémisses d'un roman poétique, « détrui[san]t le langage romanesque pour le reconstruire à un niveau supérieur [...] en langage second de la poésie¹¹¹ », on verra dans la métaphore en contexte musical une tentative scripturaire pour reproduire le jaillissement spontané de la réminiscence involontaire, laquelle jette un éclairage nouveau sur la trame narrative en l'effilochant pour la tisser autrement. La métaphore, chez Proust, est toujours métamorphose, comme l'apprend le protagoniste à l'atelier d'Elstir :

Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune [des toiles d'Elstir] consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. (R-II : 399)

Confronté à une œuvre musicale, dont les modalités d'expression sont rétives à la préhension verbale, le narrateur prend le pari de la métaphore, qui lui paraît douée d'un pouvoir d'abolition du signifiant et, ce faisant, susceptible de cristalliser le passage de l'insignifiant au signifiant, de suspendre la production du sens. Pour le poser autrement, parce qu'elle permet au sens de précipiter – au sens chimique du mot – dans l'entre-deux que creuse la figure par l'écart entre comparant (*vehicle*) et comparé (*tenor*)¹¹², le geste métaphorique rejoue la collision (*clash*) de l'impression et vient restituer au langage sa capacité à dire et à *retenir* le sens fugace des choses.

À deux reprises déjà dans notre étude du Septuor, nous avons évoqué la réunification entre les environs de Méséglise et les extensions terriennes du faubourg Saint-Germain que distingue le narrateur dans son audition : dans l'allégorie du chemin de traverse par lequel s'inaugure la découverte de l'œuvre ultime de Vinteuil d'abord, puis dans la confluence entre le temps poétique (la transcription des

¹¹¹ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 432.

¹¹² Voir Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 110-111.

hiéroglyphes de Vinteuil par l'amie de sa fille appartenant à l'imaginaire combraysien) et le temps esthésique (l'appel de l'écriture devant les clochers de Martinville, du côté de Guermantes, devenant à nouveau sensible lors de l'expérience musicale). À celles-ci il faudrait joindre l'imagerie élémentaire hybride, qui complète la matière végétale et terreuse de la Sonate que nous avons déjà évoquée, rappelant les aménagements floraux des sentiers qui mènent chez les Swann, des fêtes villageoises, d'éléments aériens, voire célestes, et de la chapelle chatoyante de l'église de Combray où le jeune Marcel aperçut, pour la première fois, Mme de Guermantes. L'apparition, dans la géographie mentale de l'œuvre musicale, du pan Guermantes, que suggère l'adjonction de la « palette Guermantes » composée d'orange, d'amarante et d'or¹¹³ aux nuances blanches et mauves de la Sonate, complètent la totalité du prisme réfracté par le Septuor. Mais elle excède cependant les seules analogies élémentaire ou chromatique entre la gamme rouge de l'œuvre et la pigmentation chaude d'Oriane et les autres ; elle s'incarne également dans l'évocation en creux de l'épisode des clochers de Martinville, l'appel du Septuor étant à comprendre dans la foulée de cette scène primitive du passage à l'écriture. Les deux passages semblent se répondre par une inversion horaire significative entre le matinal septuor, qui jalonne d'un *crescendo* le lever du soleil, et le spectacle des trois clochers qui s'effacent dans le couchant. Un dénominateur commun se devine en outre dans le motif de « la titubation de cloches retentissantes et déchaînées (pareilles à celles qui incendiaient de chaleur la place de l'église à Combray, et que Vinteuil, qui avait dû souvent les entendre, avait peut-être trouvées à ce moment-là dans sa mémoire, comme une couleur qu'on a à portée de sa main sur une palette) » (R-V : 239). Or leur interrelation repose surtout sur l'impulsion scripturaire qu'éveillent, chez le protagoniste encore enfant, ces « trois pivots d'or » (R-I : 179) et le sentiment de complétude éprouvé devant ces derniers, qu'il pressent à nouveau vaguement à l'écoute du Septuor comme une anxieuse invite vers la création : « Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supraterrrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi ? » (R-V : 249) Alors que l'épisode des clochers de Martinville constitue l'exposition inaugurale du motif de la vocation littéraire¹¹⁴, pour reprendre la formule de Matoré et Mecz, motif longuement mis en veilleuse mais qui n'aura pourtant de cesse de ponctuer de son écho essentiel le cycle romanesque jusqu'au *Temps*

¹¹³ Dès l'enfance du narrateur, bercée par l'imaginaire mérovingien qu'informe la lanterne magique de sa chambre à Combray, qui projette sur les murs la poursuite virtuelle de Geneviève de Brabant par l'infâme Golo, le nom Guermantes fait l'objet d'une rêverie onomastique riche, qui dilate la sonorité du nom pour en infléchir le sens. Pour le petit Marcel, le beau nom wagnérien de Guermantes fait résonner l'*orangé* et l'*amarante*, et conserve en son pli la chaleur dorée de la chevelure congénitale de la lignée.

¹¹⁴ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, op. cit., p. 186.

retrouvé, la révélation du Septuor signale sa réintroduction quasi définitive et annonce, corollairement, le progressif amenuisement du thème de la jalousie. En tenant compte de l'isotopie des variations diaprées du ciel et de la permanence de l'image des clochers, la symétrie des deux passages fait saillie dans la trame des métaphores qui resserre leur proximité symbolique tout en mettant en évidence la réintroduction du thème de l'écriture : car si l'épisode des clochers de Martinville, au seuil du roman, amorce un premier *étoilement* du thème littéraire malgré son *étiolement* subséquent, le Septuor propulse sa reprise définitive, sous la forme d'une fulgurante ascension jusqu'à l'apothéose finale, à l'embouchure du cycle. On assiste ici à la réversibilité de la métaphore dans la poétique musicale proustienne : la chaîne des tropes et des allégories forgées par l'auteur pour décrire la musique se déroule et enclenche une réverbération à l'échelle du roman, qui revitalise le souvenir de leurs apparitions antérieures, dans un contexte musical ou non, et fraie ainsi des voies de passage, des courts-circuits symboliques entre différents passages du texte ; mais à la lumière de ces connexions nouvellement visibles, le chronotope musical et l'œuvre autour de laquelle il se dresse deviennent eux-mêmes métaphores pour appréhender d'autres épisodes du roman, voire pour envisager le cycle dans son entièreté. De l'usage de la métaphore comme instrument heuristique, la musique « *métaphorisée* » devient elle-même un outil herméneutique pour l'ensemble de la *Recherche* : pour le formuler avec Barthes, « peut-être que c'est cela, la valeur de la musique : d'être une bonne métaphore¹¹⁵. »

Au regard des faisceaux de sens qui prennent forme, *via* le travail métaphorique, dans la description du Septuor et qui irradiant vers d'autres foyers narratifs, la clef de voûte de la longue *ekphrasis* du Septuor insérée dans le récit réside dans une réflexion du protagoniste : « cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser – comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible – ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable : l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec. » (R-V : 249) Voilà cristallisée, parmi d'autres jalons de l'itinéraire syncopé de Marcel, la scène musicale comme lieu d'une production du sens : elle participe de l'initiation du protagoniste en lui insufflant l'ambition de l'écriture, mais elle redouble, à une autre échelle, l'anatomie de cette même initiation, en symbolisant au mieux la matière de l'œuvre qu'il entreprendra à la fin du *Temps retrouvé*. La composition du Septuor, telle que restituée à rebours par la

¹¹⁵ Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », in *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 252.

méditation ekphrastique du narrateur, concourt donc au principe de la « redondance¹¹⁶ » qui est l'une des pierres angulaires de la dynamique proustienne : elle donne lieu à une *textualisation*, certes en condensé, du contenu de l'œuvre que le héros affirme vouloir entreprendre et dont nous assistons à la genèse, et par conséquent, de la matière de l'œuvre que nous avons sous les yeux – qu'elle coïncide ou non avec l'œuvre virtuelle promise. Si elle est métaphore du futur roman du narrateur, en réunissant des impressions épiphaniques éparses et les associations composites auxquelles elles donnent lieu au sein d'une œuvre unique, achevant de fait cette esthétique qu'il avait cru irréalisable, la musique de Vinteuil est également investie d'une portée synecdochique pour l'économie structurelle de la *Recherche*¹¹⁷.

En somme, la métaphore proustienne reconstitue dans la chair du langage la frappe première, plénière de l'impression qui surgit au cœur de l'expérience musicale. Les images et les sensations, qui forment une mosaïque sémantique lors des exercices d'*ekphrasis* musicale, ouvrent à leur tour dans l'imagination du sujet à l'écoute tout Combray, où se compénètrent les motifs de l'amour jaloux et de la vocation littéraire. Les métaphores employées pour dire la texture musicale, la couleur des accords, l'*âcreté* de l'instrumentation, entre autres, mettent d'ailleurs en relief cette « patrie perdue » qu'exprime musicalement Vinteuil, et fournissent une matrice interprétative pour le narrateur, qui comprend ainsi l'œuvre au miroir de ses propres ambitions artistiques :

Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste. Tout au plus, de cette patrie, Vinteuil dans ses dernières œuvres semblait s'être rapproché. [...] Quand la vision de l'univers se modifie, s'épure, devient plus adéquate au souvenir de la patrie intérieure, il est bien naturel que cela se traduise comme une altération générale des sonorités chez le musicien comme la couleur chez le peintre. (R-V : 245)

Si cette « patrie perdue » n'est, au fond, rien d'autre que le style du compositeur, ce style, ou cet « accent » *dixit* Proust, n'est *patrie* que lorsqu'il nomme ce lieu originaire, antérieur à la pensée conceptuelle, où le son devient proprement image – lorsque les phrases musicales, pourrait-on aller jusqu'à envisager, agissent elles-mêmes comme des *métaphores* :

Ces phrases-là, les musicographes pourraient bien trouver leurs apparentements, leur généalogie, dans les œuvres d'autres grands musiciens, mais seulement pour des raisons

¹¹⁶ Rancière définit ce principe de redondance par le fait que le texte présente d'entrée de jeu les clés herméneutiques par lesquelles le héros sera amené à déchiffrer les hiéroglyphes du monde, mais ne cesse d'en différer la révélation par un ajournement de la « vérité que la poétique de l'impression a toujours déjà délivrée par avance et qui ne peut advenir dès lors que sous la forme de la redondance. » Ce schème essentiel ne fera dès lors que se répéter et se moduler jusqu'au volume final et la révélation qui en signe la conclusion. (Voir Jacques Rancière, *La parole muette*, op. cit., p. 161.)

¹¹⁷ Rappelons que Swann envisageait la petite phrase comme une métonymie d'Odette, en posant « une sorte d'équivalent du contexte auquel elle est associée » (Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », art. cit., p. 58.)

accessoires, des ressemblances extérieures, des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l'impression directe. Celle que donnaient ces phrases de Vinteuil était différente de toute autre, comme si [...] l'individuel existait. Et c'était justement quand il cherchait puissamment à être nouveau, qu'on reconnaissait, sous les différences apparentes, les similitudes profondes et les ressemblances voulues qu'il y avait au sein d'une œuvre, quand Vinteuil reprenait à diverses reprises une même phrase, la diversifiait, s'amusait à changer son rythme, à la faire reparaître sous sa forme première, ces ressemblances-là, voulues, œuvre de l'intelligence, forcément superficielles, n'arrivaient jamais à être aussi frappantes que ces *ressemblances dissimulées, involontaires, qui éclataient sous des couleurs différentes, entre les deux chefs-d'œuvre distincts* (R-V : 248, nous soulignons.)

Aussi la glose stylistique développée par le narrateur contient-elle en creux une poétique de l'écoute et une phénoménologie du sensible qui recoupe le procédé métaphorique. Les reprises, les variations et les ornements sciemment travaillés par Vinteuil perdent en puissance et en singularité par rapport à d'autres « ressemblances dissimulées, involontaires » captées au hasard de l'écoute, qui sont l'apanage d'une individualité et d'une *différence qualitative* (R-V : 246) irréductibles aux autres formes de langage comme à autrui, et que l'œuvre permet durablement de cristalliser : « ces phrases si différentes étaient faites des mêmes éléments, car de même qu'il y avait un certain univers, perceptible pour nous en ces parcelles dispersées çà et là, [...] qui était l'univers d'Elstir, [...] de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné, fragmenté par les lacunes que laissaient entre elles les auditions de son œuvre » (R-V : 243). L'accent de Vinteuil se mesure à proportion des rapports nouveaux qui se configurent dans la tessiture sonore de ses œuvres et qui rendent saillantes aux auditeurs des associations dont ils n'avaient pas pris conscience. Ce sont donc la découverte spontanée et la capture au vol d'une inflexion encore inconnue, jusqu'alors soustraite au travail de la mémoire, qui priment sur l'écoute analytique et la dissection de la partition. De même, l'invention langagière n'est jamais aussi féconde que lorsque le romancier puise dans sa propre « patrie intérieure » pour faire jaillir un sensible qui ne serait rien d'autre qu'une incorporation de la mémoire involontaire dans l'épaisseur des mots et dans leurs résonances sensibles.

Cela dit, l'individuation que pressent le narrateur dans le Septuor, comme Swann dans la Sonate, répond surtout d'une fabrique du sens qui prendrait forme dans le choc spontané entre une subjectivité écoutante et le sensible musical. On comprend dès lors le rôle de creuset esthétique qu'incarne la scène d'écoute dans le système poétique de la *Recherche* : comme lors du spectacle vacillant des clochers de Martinville ou de la réminiscence épiphanique de Combray dans le goût d'une madeleine imbibée de tilleul, l'expérience musicale, elle-même envisagée à hauteur de ces épisodes fondateurs, permet au sujet

proustien d'acquérir un sentiment de sur-présence au monde, à entendre comme une hypertrophie de la perception et de la sensibilité aux divers pans de temporalité qui coexistent à même une impression donnée et qui place le protagoniste à la fois hors du temps et au cœur des choses (nous revoilà en territoire schopenhauerien, où la musique engendre une stase contemplative hors de la Volonté). Comme pour la musique, qui procède par ailleurs de la même nature, cette sensation échappe au discours, elle exige que l'invention métaphorique prenne le relais de la prose référentielle et donne une existence textuelle à toute la densité du saisissement de l'être par le monde. Comme l'œuvre de Vinteuil est elle-même métaphore du roman, le roman, pour dire et *se* dire, devra faire de la métaphore le moteur même de son déploiement, se tresser dans « [le] filet [...] des métaphores-métamorphoses¹¹⁸ ». Nous nous permettons de convoquer une dernière fois l'interprétation de Rancière quant à la problématisation de l'écriture proustienne et d'affirmer avec le philosophe que la signification de la musique, comme le secret spirituel occulté par le triangle mobile des clochers de Martinville, « n'a d'autre existence que la chaîne des métaphores-correspondances qui parcourt les règnes de la nature et les formes de l'art [...] C'est cela qu'il y a "derrière" les trois clochers, comme il y a "derrière" les phrases musicales de Vinteuil une aube liliale et champêtre ou un lever de soleil rougeoyant sur une mer d'orage ; un roucoulement de colombe ou un chant du coq mystique ; un ange doux et grave de Bellini ou un archange de Mantegna¹¹⁹. » Si la musique fait appel, c'est en partie parce qu'elle stimule la parole métaphorique en causant la perte du sens et en enclenchant le processus de sa restitution ; elle modélise le passage entre « le *un* du choc et le *deux* de la métaphore¹²⁰ », permettant ainsi d'engager ce travail de détricotage des apparences, de « l'amour-propre, [de] la passion, [de] l'intelligence, et [de] l'habitude » (R-VII : 202) que le narrateur assimile à la création :

Seul [le travail de l'artiste] nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'observer », dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées. Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous (R-VII : 203).

Le Septuor de Vinteuil accomplit ce programme que s'imposera à son tour le narrateur, parce qu'il fait chanter les harmoniques de Combray et de toute son écologie singulière telles qu'elles ont incorporé la mémoire et l'imaginaire du protagoniste. Or le Combray du Septuor ne réfère ni à la patrie mythique du

¹¹⁸ Jacques Rancière, *La parole muette*, op. cit., p. 158.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 158.

compositeur, ni à l'Arcadie de la villégiature de son enfance, ou plutôt, il advient à l'intersection des deux Combray, sous la forme d'un Combray resurgi, retrouvé dans la matière sonore de l'art, qu'entretiennent, dans un même rapport de réciprocité, l'œuvre du créateur et le récepteur, mais dont l'actualisation revient au second. Comme le livre s'« offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même » (R-VII : 218), la réception de l'œuvre est toujours (re)création, et l'écoute, comme la lecture, participe « à rebours » de la composition : les partitions de Vinteuil, prises dans la matière du texte proustien, seront toujours celles que le lecteur entend retentir, non pas par-delà ce que Proust en dit, mais à même la texture du langage.

Au regard du foisonnement herméneutique et poétique qu'activent les descriptions musicales à l'échelle du cycle romanesque, il nous a semblé important d'insister sur l'unité structurelle qui prend forme entre la disposition *esthétique* du personnage proustien et le rapport à l'écriture qui s'énonce dans le texte et s'y développe. En problématisant le glissement d'une métaphysique musicale empreinte de la pensée schopenhauerienne à une esthétique de la perception et d'une saisie en soi du sensible, nous voulions montrer comment, d'une part, la poétique proustienne s'enracine indirectement dans une *histoire* de la pensée musicale tout en l'ouvrant vers le XX^e siècle ; d'autre part, il s'agissait d'examiner sur quelles prémisses l'écriture de l'écoute, façonnée par une expérience du langage et par l'entretien d'une pensée imageante, construit son propre mythe, qui irradiera sur la littérature mélomane subséquente pendant au moins un demi-siècle. Il semble en effet que la matière musicale incorporée à la structure narrative de la *Recherche*, qui consacre à des œuvres fictives certaines de ses plus belles pages, assimile l'énergétique musicale à la substance du langage au point d'inquiéter leurs frontières : la partition de Vinteuil est autant celle de la mémoire involontaire, de la poussée expressive du style et du scintillement de l'être du langage que les grappes d'accords ou les ondulations mélodiques notées sur du papier à musique et désignées par la Sonate ou le Septuor de Vinteuil. Le modèle proustien « invente une nouvelle façon de dire la musique, qu'il s'efforce de restituer dans son être inintelligible : ses parts d'ombre et d'oubli, mais aussi, et dans le même mouvement, l'éclat de son être ; [...] ce qui sourd d'entre les notes du clavier et qui ne se laisse pas réduire à des notations abstraites¹²¹. » Plus substantiellement, il articule le chronotope musical à l'impulsion narrative, la réception musicale conduite par une conscience fictionnelle à une phénoménologie de la lecture, et le déploiement du *continuum* sonore à la soustraction de l'être dans le temps.

¹²¹ Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, op. cit., p. 403.

À la lumière de la fortune de ces matrices narratives dans le roman à venir, *À la recherche du temps perdu* acquiert un caractère mythique, en raison des structures archétypales dont la postérité lui sera redevable : des standards de jazz ou des sonatines maladroitement portées par les mains d'un petit pianiste rétif deviennent des variations sur « l'air national de leur amour » pour Aurélien et Bérénice, pour Colin et Chloé ou pour Anne Desbaresdes et Chauvin ; un phonographe de province fabrique, sous l'effet d'une rengaine grésillante, un espace-temps alternatif où un historien entrevoit sa vocation romanesque comme viatique à la contingence délétère ; un chœur de petits séminaristes, dont le chant provient de par-delà une muraille, déclenche une expérience de mémoire involontaire. Écrire la musique dans le roman au XX^e siècle, c'est nécessairement écrire à l'ombre de Proust et s'inscrire en périphérie de cet « espace de tensions encore harmonieusement réunies¹²² » entre le texte littéraire et la partition fictionnelle que suture l'œuvre proustienne. Mais c'est également tendre vers la *Recherche* pour mieux s'en distancier et porter sur elle un regard critique, qui met en crise les filiations et interroge la validité du modèle à l'épreuve de l'histoire. Dominique Rabaté posait la *Recherche* comme le lieu de la rupture, le déchirement essentiel qui scinde en deux la modernité littéraire et à l'aune duquel notre interprétation de l'histoire des poétiques romanesques, forcément, se modèlent :

La Recherche du Temps perdu est ainsi par deux fois espace de nostalgie. Interne à l'œuvre : c'est le narrateur lui-même qui souligne la disparition, la mort et la transformation des données sociales qui abolissent à jamais le monde dont il est un des derniers témoins. [...] La société d'alors vit toujours d'être à jamais perdue. Externe aussi pour le lecteur de Proust comme monde de fiction miraculeusement accompli, comme œuvre faite et pourtant interdisant qu'on la refasse¹²³.

3. À l'ombre du modèle musical proustien : revenances de la *Recherche*

Comme le narrateur de la *Recherche* devant les clochers de Martinville, l'écrivain moderne entretient un lien problématique avec le monument proustien, qu'il cherche à *épuisier* dans le mouvement de son écriture mais, par le geste même de son épuisement, il le consolide en tant qu'horizon de l'écriture musicale dans le roman. Une pensée du récit-partition au prisme de la *Recherche* n'en exténue pas la force ; elle participe au contraire de l'intensité de son rayonnement à l'ampleur du corpus moderne. Elle affirme corollairement le deuil de la totalité entre la matière musicale et la tessiture verbale du roman, dont le récit-partition subséquent continue de sentir les forces de frayage comme la présence virtuelle d'un membre fantôme. Ce que le cycle proustien donne en partage aux romanciers et romancières qui lui

¹²² Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 147.

¹²³ *Ibid.*

succèdent, ce qui fait d'ailleurs défaut au cycle rollandien, c'est précisément l'incorporation des acquis de la musique à la substance du langage, qui crée une résonance, un effet de contrepoint qui met en tension la prose et fait sourdre la puissance de l'expression. À l'opposé, la trame monologique du *Jean-Christophe*, prise en charge par une instance narratrice qui ne fait pas dans la dentelle idéologique, reste imperméable à un univers diégétique pourtant polyphonique, traversé par une pluralité de discours, de langues et de régimes sémiotiques sans pour autant qu'ils inquiètent ou assouplissent les limites respectives du verbal et du musical : l'insertion de fragments de partition au sein du dispositif romanesque ne suffit pas à mettre en crise le langage verbal, les portées appuyant le texte plutôt comme un commentaire ponctuel ou la mise en exergue d'une émotion déjà énoncée dans le discours narratif. Avant de mesurer la dominance du chronotope musical proustien sur la postérité, dans la permanence de la scène d'écoute comme creuset poétique des romans, il convient d'insister un dernier moment sur la décalogie de Romain Rolland et l'éventuelle occultation dont elle fait l'objet au XX^e siècle.

a. Roman musical ou récit-partition : la non-partition de *Jean-Christophe*

Pourtant œuvre de musicologue, consacrée à la trajectoire d'un compositeur et pénétrée par les différents discours sur la musique qui informent les conceptions et les pratiques d'écoute à l'orée du siècle, l'œuvre rollandienne n'arrive pas à s'imposer comme la référence tutélaire des écrivains du récit-partition. Que *Jean-Christophe* ait figuré dans le bagage littéraire de jeunesse d'une majorité d'écrivains dans la première moitié du siècle et, ce faisant, ait contribué à façonner leur imaginaire, ne fait vraisemblablement aucun doute, mais force est de constater que la *Recherche* éclipse le roman-fleuve lorsqu'il s'agit non seulement de penser la composition romanesque à l'aune du modèle musical, mais de questionner le rapport entre la totalité et le fragment qui apparaît comme un *leitmotiv* des discours sur la musique. En vérité, la fresque de Rolland disparaît quasi totalement de l'horizon d'écriture des auteurs de notre corpus en dépit de sa circulation et de sa grande diffusion dans l'espace littéraire des premières décennies du XX^e siècle : on connaît l'ambivalence de Gide à l'endroit de « ce livre barbare, mal équarri, sans art, sans grâce et de qualité en apparence si peu française, [qui] reste ce qui a été produit en France de plus important, ou du moins de plus typique, par notre génération¹²⁴ » ; on sait également l'étrange fascination d'Aragon qui, d'abord exaspéré par le personnage de Christophe, se laisse peu à peu contaminer par l'énergie du compositeur et les affinités qu'il lui devine avec le socialisme, dont résultera

¹²⁴ André Gide, « 30 juin 1917 », in *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 617.

une brève allusion dans *La mise à mort* : Pierre Houdry, constatant la culture bifront de l'Alsace après l'armistice, se désole de ne pas avoir sous la main son « *Jean-Christophe*, comme une sorte de “Guide Bleu” à l'envers, refaisant la route à rebours qui mena par chez nous le jeune M. Krafft et, à cette minute du passage, entre les deux pays, quand le Français dit à son personnage : “Il faut bien que je suive, mon ombre... l'Allemand Christophe répond : *Lequel de nous deux est l'ombre de l'autre ?* » (MM : 283).

À l'exception de ces derniers, aucun écho ne subsiste par-delà les limites capitonnées de cette grande fresque d'essence musicale, pourtant largement diffusée au moment de sa parution : c'est que, croyons-nous, *Jean-Christophe* ne fait que préfigurer les grands enjeux de la modernité auxquels il n'apporte pas les bonnes réponses ou, à tout le moins, il les anticipe « sans faire voler en éclats les structures fondamentales du récit¹²⁵. » D'une part, son programme romanesque instrumentalise l'art au profit d'une cause extra-langagière (sociale, européenne, pacifiste et humaniste) à laquelle se subordonne la musique, qui a pour fonction de transcender les antagonismes nationaux et d'accorder les peuples vers un idéal de fraternité ; la musique n'est jamais considérée comme un modèle poétique ni comme nœud de tension dans la trame romanesque, elle participe de l'imaginaire romantique dans la pure tradition rousseauiste, en tant que mode d'expression des sentiments et caution de sincérité émotionnelle. Tout se passe comme si, en fait de structure narrative et de dispositif poétique, *Jean-Christophe* aurait tout aussi bien pu être peintre que la matière formelle du texte serait inchangée¹²⁶. D'autre part, les tensions entre les régimes musical et verbal sont résolues, à tout le moins gommées par une philosophie de la communication et de la communion, qui table sur la transparence comme condition du discours, ainsi que par l'absence de descriptions des compositions fictionnelles du héros, dont nous avons d'ores et déjà interrogé les mobiles au chapitre précédent. Le véritable génie, pour Rolland, se mesure moins aux œuvres déjà composées qu'il ne s'exprime par l'intensité de l'impulsion créatrice, par le flux intarissable de l'inspiration qui préfigure toutes les œuvres encore à venir, ce qui autorise la narration à faire l'impasse sur la description et la glose des œuvres prétendument géniales et novatrices de *Jean-Christophe*. Cet étonnant silence au cœur de la prolixité de l'écrivain-musicologue, à l'évidence outillé pour comprendre et pour décrire les mécanismes de l'œuvre musicale, empêche les modalités asémiotiques du musical d'interférer avec la langue littéraire, et contribue ainsi à la sérénité discursive qui se maintient tout au long de la décalogie. La métaphore fluviale qui irrigue uniformément les dix volets de la fresque ne

¹²⁵ Pascal Dethurens, « L'étonnante modernité de *Jean-Christophe* », *Europe*, v. 85, n° 942 (octobre 2007), p. 8.

¹²⁶ Nous reconnaissons que le constat est un peu fort, et qu'il ne serait pas venu à l'idée de Rolland d'écrire sur autre chose que la musique. Il n'en demeure pas moins que, chez l'écrivain-musicologue, la transparence du langage prime sur une incorporation, dans l'épaisseur de la prose, du musical.

travaille pas le langage ni l'avènement d'une signification différentielle ; elle ne génère pas, comme chez Proust, un véritable tissu métaphorique dans lequel s'enchevêtrent des nœuds de sens : la trame romanesque de *Jean-Christophe* se déroule dans la linéarité la plus conforme, sans épaisseur et toute entière orientée vers son devenir, contrairement à la cathédrale proustienne (ou la robe en *patchwork* ou le « bœuf mode ») dont la construction contient en elle les sédiments de son développement. L'« œuvre de recherche et non de trouvaille¹²⁷ » dont Proust taxait, ironiquement, le roman de son confrère apparaît *a posteriori* comme la trouvaille d'un autre temps, dont les effluves de renfermé ne sauraient adéquatement correspondre à cette *Recherche* qui marque le coup d'envoi d'une écriture qui ne se pense plus, justement, que dans la recherche incessante d'une écriture confrontée à la musique. Tout porte à croire que de son côté, Rolland n'éprouve tout simplement pas la nécessité de façonner un idiome littéraire particulier qui donnerait à pressentir la mémoire latente de la musique et en communiquer l'expérience, car selon lui, « [c]'est une grande illusion des musiciens de croire que la matière de leur art est radicalement différente de celle des autres arts¹²⁸. »

À la lumière de cette confrontation entre les deux sommes romanesques, il semble que le glissement sémantique qui s'opère entre *roman musical* et *récit-partition* s'envisage plus aisément. La matière musicale de *Jean-Christophe*, essentiellement thématique mis à part les quelques citations musicales transcrites dans leur médium original, est le corollaire d'une époque qui voit en la musique l'expression suprême de l'activité artistique, la dernière manifestation du sacré au sein d'un paysage spirituel de plus en plus incertain ; elle formule l'horizon d'une époque imprégnée de débats musicaux sans pour autant subvertir le véhicule par lequel Rolland lui donne corps et qui, au seuil du XX^e siècle, fait l'objet d'une intense réflexion critique pour penser le roman en marge de l'histoire du genre. Le roman musical rollandien, légataire d'une tradition romanesque qui remonte au *Consuelo* de George Sand, interroge le rôle de l'artiste dans une société qu'il juge sans profondeur, pulvérisée en petits cercles mondains et hostile à l'authenticité des créateurs qui refusent toute concession lorsqu'il s'agit de leur art. La dimension de la sincérité artistique, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, recouvre une importance cardinale dans le programme esthétique (et musicologique) de Rolland, aux yeux duquel le créateur infuse dans son œuvre un contenu personnel et immédiatement intelligible pour l'auditeur ; mais

¹²⁷ Marcel Proust, « Conclusion », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1954, p. 302.

¹²⁸ Romain Rolland, *Beethoven, les grandes époques créatrices*, cité in Jean-Pierre Bartoli, « Romain Rolland, Vladimir Jankélévitch et la musique : une divergence significative », in Hervé Audéon [dir.], *Romain Rolland musicologue*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Sociétés », 2017, p. 190.

encore faut-il, pour en capter le sens, écouter d'abord la musique pour elle-même et ne pas en estomper la teneur par une langue qui remplacerait le sens de la musique par des tournures imageantes :

J'aime la musique, et je prétends la voir nue. Ces jeux sonores, ces combinaisons de rythmes et d'accords ne valent pas seulement par les jouissances d'oreille qu'ils provoquent avec les rêves aveugles qui se déclenchent à leur suite ; ils relèvent de l'intelligence qui, dans la création, à un degré de clarté plus ou moins vive, les a évoqués et organisés, et qui doit donc se retrouver dans l'analyse musicale que feront d'eux l'auditeur et le critique¹²⁹.

Au sein d'un paysage critique partagé entre les effusions impressionnistes et les discours formalistes, pour le dire grossièrement, Romain Rolland se présente comme un intercesseur du romantisme, imprégné de la théorie du génie individuel et des exigences d'un art, d'un style qui seraient aussi transparents que le cœur humain. Le profond humanisme du musicologue le conduit donc à s'intéresser davantage aux traces de l'humain, de son intelligence, de sa sensibilité et de son rapport au social, dans l'œuvre musicale, laquelle « obéit aux lois, conscientes ou subconscientes [...] du développement éternel de l'esprit¹³⁰. » Celle-ci s'appréhende d'ailleurs comme un discours, ou encore une narration, qui construit son sens dans les ornières d'une linéarité qui prendrait en compte le point de départ de l'œuvre, sa cadence finale ainsi que tous les développements intermédiaires qui mènent de l'un à l'autre ; mais de même que l'approche « narrative » préconisée par Rolland musicologue, qui voit dans la musique beethovénienne de véritables « *Musikdrama* », ne saurait tabler uniquement sur les outils du commentaire « narratologique » – on nous pardonnera l'anachronisme – et doit impérativement s'appuyer sur l'analyse formelle, *Jean-Christophe* ne commande aucune prémisse musicologique puisqu'il ne s'agit pas d'une partition de musique, mais bien d'un roman qui s'avère suivre à la trace la trajectoire existentielle d'un compositeur.

Pour autant que le discours narratif ne manifeste aucune trace d'érosion ou, à tout le moins, aucune qui soit clairement attribuable au travail souterrain du motif musical, il serait en revanche faux de soutenir que *Jean-Christophe* n'exemplifie aucune réflexion formelle ou fait l'économie de procédés narratifs critiques. Le roman-fleuve rollandien se laisse quand même traverser par un afflux théorique en regard aux explorations sur la psyché qui foisonnent à l'aube du siècle – Rolland entretiendra quelques années plus tard une longue correspondance avec Sigmund Freud. Mais il illustre surtout la quête d'une forme romanesque novatrice qui s'opposerait au roman *ancien* en se revendiquant de l'expression musicale, dont il hériterait de la substance *sentimentale* et de la propriété à s'adresser aux passions humaines :

L'ancien roman (littéraire) a pour matière les faits, et l'analyse des individus.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 191.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 431.

Le roman musical a pour matière le sentiment, – et de préférence les sentiments les plus généraux, sous leur forme la plus intense. Il ne doit pas les analyser (ce serait de la critique ou de la psychologie), mais les évoquer et les faire revivre sous le revêtement de telle ou telle apparence, de tel ou tel personnage, qui n'est là vraiment que pour porter ce sentiment, en être l'occasion, le maître ou la victime¹³¹.

En marge du vérisme et de la sentimentalité constitutifs du roman musical rollandien, le récit-partition, tel qu'il se construit dans le sillage de la forme proustienne, se singularise par une tension qui se noue entre le régime textuel du roman et l'arrière-plan musical convoqué, qui travaille les articulations entre sens et discours de manière à suspendre la téléologie du récit pour ouvrir le roman à l'événement / l'avènement du sensible musical. Ce dernier, distinct de la musique comme objet sonore et réalité phénoménale audible, relèverait plutôt, selon Verónica Estay Stange, d'une grammaire du sens élaborée à partir de « *propriétés* dérivées de l'objet "musique" comme foyer hypothétique de l'expression du sensible¹³² » et susceptibles d'être transposées vers d'autres systèmes sémiotiques ; mais il renvoie également à une *erotique* du sens, dans la mesure où l'expérience de compréhension esthétique naît « à *fleur de peau*¹³³ » et engage un investissement *esthétique* de la part du lecteur. Cette définition croise, tout en l'augmentant, celle que donne Hoa Hoï Vuong de la musicalité textuelle, à entendre comme « la propension et la propriété de l'écrit à différer (selon la terminologie derridienne) le sens immédiat ou perçu comme tel, afin de privilégier ce mouvement de *différance*¹³⁴. » Dans les rapports qu'il déplie entre l'écoute musicale et l'expression métaphorique, le récit-partition proustien cristallise, nous semble-t-il, l'incorporation du *musical* dans le langage romanesque, tandis que le roman musical rollandien, en dépit des citations musicales intégralement transcrites dans le texte, ne problématise que la *musique*, et toujours dans un rapport d'extériorité, sans en capter le *musical*.

Engagée au chapitre précédent, la comparaison filée entre *Jean-Christophe* et la *Recherche* se bute à une ligne de fracture irréconciliable dans le travail du langage respectivement mené dans les deux fresques romanesques concurrentes. La valeur exemplaire qu'elle acquiert au regard de notre corpus impose cependant une dernière remarque dont la démonstration a jusqu'alors permis de faire l'économie en tirant des œuvres des fils essentiellement thématiques : la narrativisation de la musique dans le roman ne suffit pas à authentifier la singularité poétique du récit-partition. Au contraire, ce dernier se reconnaît

¹³¹ Romain Rolland, cité in Bernard Duchatelet, *La genèse de Jean-Christophe de Romain Rolland*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1978, p. 99.

¹³² Verónica Estay Stange, « La musicalité dans les arts : une configuration transversale du sensible », *Littérature*, n° 163 (septembre 2011), p. 32.

¹³³ Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014, p. 29-30.

¹³⁴ Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman, op. cit.*, p. 15.

au mode d'organisation du sensible qu'il exploite et dans un certain rapport qu'il établit, à partir d'isotopies, de reprises et d'associations structurantes, entre la composition, le sensible et le langage. C'est en ce sens que l'œuvre proustienne incarne le modèle paradigmatique du récit-partition, non seulement parce qu'au cœur de sa problématique loge une partition entièrement fictive, mais précisément parce que cette partition, qui ne transite objectivement que par le truchement du régime discursif, ruisselle sur les procédés poétiques et l'économie signifiante du texte de manière à se fondre en lui. Les partitions fictives de Vinteuil, subsumées sous la partition romanesque de Proust, infléchissent la trame d'une musicalité narrative que le XX^e siècle entreprendra de définir, fort de sa dette à l'endroit du modèle proustien mais désormais libre de faire abstraction du procédé d'*ekphrasis* à partir d'une œuvre musicale fictionnelle.

b. Sur les traces de Swann : écriture du désir et métaphysique musicale

L'écriture de la musique, on l'a vu, est une écriture du désir amoureux, qui capitalise sur la tension entre l'inexprimable musical et le discours de l'écrivain comme ligne de fuite et comme nœud de signifiante. Compte tenu de cette dynamique centrifuge, qui cible l'inaccessible du texte qu'est l'horizon musical et aimante ainsi le langage hors de lui-même, la scène d'écoute donne lieu à une concentration de motifs et d'échos qui, circonscrits dans le chronotope du concert, fomentent des lignes de sens qui font signe en amont et en aval dans la trame romanesque. Ces scènes, à la fois pierres d'attente et creusets poétiques, permettent en outre de faire apparaître les correspondances entre l'audition musicale et la psychologie des personnages à l'intérieur des cadres de la diégèse ; mais elles donnent lieu, au niveau de la structure narrative, à des temps d'arrêt au sein de la fable, qui imposent d'être appréhendés comme bilans intermédiaires *et* comme points d'ouverture qui relancent la production du sens. Par la mise en scène d'une perception musicale et de l'expérience de réception d'une œuvre, elles conditionnent de surcroît une attitude herméneutique chez le critique à partir des mécanismes de préhension déployés par le personnage écoutant. Il convient donc de doubler le geste de lecture, tel qu'il s'organise autour du texte comme structure immanente, d'une conscience du texte comme interface à *actualiser* dans la rencontre créatrice avec la sensibilité du lecteur : en d'autres termes, d'accorder notre lecture aux modalités de réception mises en scène par la fiction pour distiller, dans la substance musicale qui s'écoule en pure perte dans la prose, les résidus du *musical* – et moins la musique elle-même – qui incorporent le texte.

Le chronotope musical tel que nous l'envisagerons à présent décline cette collision créatrice, qu'il constitue en *topos* du récit-partition, selon trois plans de pertinence : au choc de l'exposition d'une œuvre

musicale à une subjectivité fictionnelle correspond, dans les romans qui nous retiendront, une rencontre (qui n'est pas forcément la première) de nature amoureuse entre deux personnages, conditionnés par le fond sonore et la force de frayage libidinale de la musique. La configuration intersectionnelle tracée par la musique, qui relie entre eux des individus et entretient chez ces derniers une pensée méditative, recouvre un troisième axe, métatextuel, par lequel l'écoute musicale, telle que représentée et *performée* dans la fiction, redouble métaphoriquement la lecture idéale (au sens où l'entend Eco) ou, du moins, renseigne sur l'attitude critique et esthétique prescrite afin d'apprécier les effets de musicalité construits par le texte. Ce dispositif à triple charnières s'inscrit de manière oblique dans le sillage de la *Recherche*, et module le « pli proustien », qu'il permet par ailleurs de mettre en relief. Or, ce pli n'obéit plus obligatoirement à la pleine circularité entre l'objet-livre et l'objet du livre ; il reprend en substance sa logique autotélique et la perméabilisation des limites entre partition musicale et matière verbale, entre musicalisation de la fiction et poétique de l'impression musicale. À l'aide de trois romans qui médiatisent le phénomène dans des contextes radicalement éloignés du spectre proustien (*Aurélien*, *L'écume des jours* et *Moderato cantabile*), nous verrons pourtant que plusieurs modalités d'articulation entre chronotope de l'écoute et configurations romanesques ravitaillent ce pli même en plein cœur de la modernité jazzistique.

Une romance syncopée

La scène d'écoute comme creuset de la relation amoureuse et, par métonymie, l'horizon musical du roman inscrivent *Aurélien* dans l'orbe de la matrice archétypale proustienne. Pour autant que la nappe sonore que déploie le roman trahit la couleur axiologique d'une époque, scindée entre une tradition opératique continentale et l'américanité trépidante du jazz, et énonce ainsi davantage le degré de modernisme à l'aune duquel se mesurent les affinités électives des personnages qu'elle ne fait l'objet d'une réflexion critique explicite, la musique opère néanmoins comme élément catalyseur, pour reprendre la formule de Beckett sur Proust, dans les rapprochements (ratés) entre Aurélien et Bérénice. Le spectacle de jazz du Lulli's, en effet, délimite un espace-temps indépendant du temps des horloges, qui transforme les lieux urbains en géographie primitive et sauvage : le *dancing*, successivement comparé à une grotte (A : 121) puis à une forêt (A : 130), se couvre de bleu (A : 120) sous l'effet de la musique, laquelle, dans le roman, est toujours bleue¹³⁵, comme la Sonate était mauve pour Swann et blanche pour

¹³⁵ « L'orchestre, docile, reprend la valse, et tout est bleu, bleu, bleu... » (A : 450) Évidemment, le bleu rappelle ici le *blues*, ancêtre du jazz dont il est majoritairement question dans *Aurélien*.

le protagoniste de la *Recherche*. La musique submerge ensuite les danseurs sous l'exécution d'une valse anglaise qui « *baignait* la salle » (A : 121, nous soulignons), valse qu'Aurélien « en 1919, à Londres, avait dansée de night-club en night-club avec cette amie d'alors, qui s'était noyée dans la Tamise une nuit... [...] Mais il ne revoyait pas Londres, il pensait à la Seine autour de l'île... » (*ibid.*) L'expérience musicale croise ainsi le chant monodique du fleuve qui imprègne l'imaginaire d'Aurélien, l'enveloppe comme le ferait l'introduction dans un espace naturel aquatique ou sylvestre, plus emblématique de l'imagerie élémentaire wagnérienne que de l'esprit cosmopolite de la musique populaire qui fait vibrer le Paris des Années folles.

L'univers musical d'*Aurélien*, foncièrement éclectique, est symptomatique d'une époque où se redéfinissent les cadres de la pensée et se brouillent les limites sociales comme sexuelles. Non seulement la musique dissout pour un temps les frontières entre les individus, mais elle malléabilise les préférences esthétiques et les barrières psychologiques comme le ferait un alcool (A : 128). La virtuosité du *drummer* du Lulli's, qui soutient le tempo *accelerando*, scande la saturation graduelle de l'atmosphère par les chaudes sonorités du jazz « comme le font les alcools après une certaine quantité » (*ibid.*), mais exacerbe surtout la tension désirante qui enferme Aurélien et Bérénice dans une seule et même écoute. Soumis malgré lui à l'emprise des airs de jazz, Aurélien semble en proie à une étrange lucidité : « Brusquement, il sentit une grande chaleur en lui, une ivresse. Peut-être était-ce l'alcool du "drummer", peut-être... Mille choses prenaient un sens. » (*ibid.*) La perception musicale d'Aurélien, semblable à celle de Swann dont il partage symboliquement l'oisiveté bourgeoise, l'amour pour une femme *a priori* jugée laide et son idéalisation par le truchement d'une œuvre iconique¹³⁶, puis par l'assimilation de celle-ci avec une mélodie (la petite phrase se substituant à la *romance* de Bérénice), s'inaugure par l'expérience d'un envahissement quasi physique. Cet enivrement à la fois spatial et éthylique ébranle d'abord les sens pour mieux en acérer la précision, comme en témoignent les verbes de perception par lesquels la narration appréhende le rapport d'Aurélien à sa voisine et à sa propre conduite : « Aurélien *sentit* qu'elle avait peur, [...] il *sentit* l'insensé de sa conduite [...] ; il lui *eût semblé*, à le faire, renoncer à tout au monde » (*ibid.*,

¹³⁶ Les similitudes entre Swann et Aurélien sont en effet considérables : outre les éléments répertoriés ci-haut, on convoquera la nécessité du déplacement de la figure féminine dans une représentation picturale (la Zéphora de Botticelli pour Odette et le masque de la noyée pour Bérénice) à travers laquelle, seulement, l'homme pourra l'aimer dans une sublimation de son image, ou encore à l'importance que prend la matrice du mythe d'Orphée dans la quête amoureuse – le passage où Swann, se présentant plus tardivement qu'à l'habitude chez les Verdurin où il avait convenu retrouver Odette, constate son absence et s'aventure toute la nuit dans les tréfonds de Paris pour la retrouver « comme si parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice » (R-I : 227) s'impose comme sous-texte implicite lorsqu'Aurélien, après avoir attendu en vain Bérénice au vernissage nocturne de Zamora, « traîn[e] à Montmartre jusqu'à ne plus tenir debout » (A : 350).

nous soulignons) ; « Il la *sentit* près de pleurer » (A : 130, nous soulignons). Mais si la perception s'affûte au fil de la performance du *drummer*, elle cerne moins la musique qui émane du solo de batterie qu'elle n'accentue la préhension du monde par le biais du sensible. La musique américaine d'ordinaire dédaignée par le réactionnaire Aurélien le contraint à effectuer un pas de côté par lequel, éclairées sous un nouveau jour, les allusions complices d'Edmond et de Mary de Perseval, comme l'inquiétude de Blanchette, commencent à s'élucider. À l'instar de leurs amis, la musique acquiert la même fonction d'*entremetteuse* qu'assumait la petite phrase de Vinteuil pour Swann en obligeant les deux amants à se « serr[er] pour mieux voir Tommy qui [...] jouait seul, sans accompagnement, du tambour, des cymbales, des clochettes » (A : 128), puis en invertissant les couples le temps de quelques pas de danse : « C'est bien ma chance... [murmure à l'endroit d'Aurélien Bérénice] j'attendais tellement cette danse avec vous... » (*ibid.*)

Grisé par cet aveu de la jeune femme, qui intensifie l'ivresse de la musique, il pressent alors la nécessité de lui prendre la main : « Et il sentit l'insensé de sa conduite, et il voulut relâcher la main, et il ne le put pas ; il lui eût semblé, à le faire, renoncer à tout au monde, à tout ce qu'il pouvait y avoir de précieux, à tout ce qui pouvait valoir la peine de vivre. » (A : 128-129) La composition hachurée de la phrase, dont la construction parataxique et l'enflure énumérative traduisent l'ambivalence du personnage, tiraillé entre l'hésitation et le désir, semble alors refléter le *crescendo* du jazzman. Si l'expérience sonore s'inscrit en pure perte dans la narration, qui ne conserve que l'aspect visuel du spectacle, l'exécution grotesque des simagrées et des contorsions kinesthésiques du musicien, le texte permet de *faire entendre* ou, à tout le moins, de donner à sentir les rythmes syncopés du *ragtime* dans la composition du passage, qui s'établit dans une alternance significative entre la chorégraphie des mains d'Aurélien et de Bérénice qui se cherchent, et le portrait, plus exhaustif, du corps morcelé du *drummer*. L'extrait que nous venons de convoquer précède d'ailleurs une description animée de la gestuelle percussive de Tommy, qui accentue le tourment des corps des amoureux à coup de « caisse battue, [de] cuivres secoués, [qui] résonn[e]nt [...] sur un rythme précipité, et les bras et les pieds de Tommy vol[e]nt autour de la caisse, caress[e]nt la batterie » (A : 129). La démultiplication des membres du drummer dans le feu de l'exécution, à qui il semble pousser des bras et des jambes surrogatoires, contraste avec le timide attouchement d'Aurélien à l'égard de sa voisine, qui le surprend lui-même :

Il n'avait pas réfléchi, il avait posé sans voir sa main sur la table, et sous sa paume et dans ses doigts il emprisonnait une petite main dont il n'avait que deviné la présence, et qui voulait se retirer, mais qu'il retint longuement, tandis que les yeux blancs du nègre, et ses bâtons dansaient dans l'air et, comme des farces d'enfant qui fait claquer des amorces, éclataient les

cymbales au passage, tandis qu'en sourdine l'orchestre jouait un rag-time, maintenant, un rag-time que Paul Denis reconnut, content de lui-même : « Il est merveilleux ! » soupira-t-il vers Bérénice. (A : 128)

À cette syntaxe en lambeaux, qui juxtapose les actions en gommant les liens de causalité et incorpore « à la phrase la durée de sa construction¹³⁷ », correspond un rythme saccadé, généré par la récurrence des conjonctions et des virgules, qui rompent la fluidité de la prose et imprime à même l'écriture les accents déplacés de la mélodie syncopée. L'élasticité du phrasé propre à la musique jazz, qui s'éloigne librement (en apparence) de la mélodie pour frayer dans les méandres des possibilités harmoniques et retombe en mesure pour la reprise du thème, imprègne la prose aragonienne, en assouplit la syntaxe et en amplifie le souffle par l'addition de courtes subordonnées complétives, comme autant de bifurcations qui retardent la résolution et capitalisent en force sur le *climax* que vient ponctuer l'exclamation de Paul Denis : « Il est merveilleux ! » Ce procédé, s'il prend appui sur un effet ponctuel de lecture, crée à tout le moins une impression de redondance entre la musique et le texte, qui contribue à perméabiliser les frontières entre le rythme de la prose et celui de la musique. Une dynamique pour ainsi dire bancale, qui table sur la prédominance de la virgule et la répétition du « et » comme appui et comme relance du discours, participe de l'effet de débalancement, caractéristique du phrasé jazzistique : « Le bruit fantastique, entêtant, enflé, les enveloppait dans des sentiments divers. Elle, avec cette peur inexplicable de la soudaineté, cette crainte d'un geste qui aurait rendu impossible son immobilité. Et lui prêt déjà à ne pas supporter l'échec, le refus, l'affront. » (A : 129) L'oscillation rythmique entre la syntaxe ternaire saccadée (fantastique / entêtant / enflé ; l'échec / le refus / l'affront) et la construction binaire centrale dépliée avec plus de souplesse, par l'élongation de la phrase dont le dernier segment donne l'impression d'empiéter sur l'énoncé suivant, déjoue la régularité phrastique et procure à la lecture un effet de syncope, d'un décalage dans la pulsation. Il ressort de cet examen stylistique ponctuel une ductilité temporelle, l'avènement d'un brouillage par lequel les protagonistes se retrouvent sur un axe de temporalité distinct de celui des autres spectateurs. C'est ainsi que ce temps hachuré aménage pourtant à une possibilité de communion, un point d'équilibre que la parenthèse musicale, le temps d'une écoute menée en partage, permet d'atteindre : car c'est dans cette expérience commune que l'union du couple se scelle sous les auspices d'une musique qui les *enveloppe*.

La prosodie scandée en contretemps n'élimine pas pour autant le registre lyrique déployé par Aragon, il vient au contraire s'y superposer, intensifiant de fait cette poétique du décalage dont participe

¹³⁷ Paul Imbs, « Notes sur la syntaxe du Français contemporain d'après Aurélien d'Aragon », *Le français moderne*, v. XVI, n° 2 (avril 1948), p. 97.

la scène. Nathalie Piégay-Gros fait remarquer que le style d'Aragon est « souvent tendu entre un rythme hâché [*sic*], parfois saccadé, et un ample désir de lyrisme, qui relance la phrase, la balance, la porte même parfois jusqu'au point où elle menace de se rompre, par excès de tension plus que par défaut de développement¹³⁸. » Le sublime se diffracte en fragments, dispersé au hasard de la trivialité du spectacle et de la foule qui s'agglutine devant lui : à l'analogie antithétique de l'aile du papillon et de la technique du coiffeur que nous avons relevée au chapitre précédent, on notera le « tonnerre romantique [...] déchaîné » (A : 129) du ragtime, figure hyperbolique¹³⁹ qui traduit la violence du tourment des protagonistes au sein de cette atmosphère pétrie de légèreté, la « solitude de forêt » dans laquelle la musique isole le couple et le confine à l'espace mythique, hors du temps, « des hommes ramenés au mystère premier de leur être » (A : 130) qui n'a rien de commun avec la boîte de nuit parisienne où ils se situent réellement. Le champ sémantique qui travaille le récit d'écoute dessine les contours d'une métaphysique musicale qui semble parachutée, depuis le romantisme, en plein cœur du modernisme jazzistique, et renforce la nature essentiellement tragique de l'amour entre Aurélien et Bérénice. Ce sentiment du tragique augure dans le désignatif de la forme musicale qui vient cristalliser leur amour et sanctionner son imminente déchirure : comme le rappelle Alain Schaffner, « l'orchestre joue un *ragtime*, dans le temps mis en pièces¹⁴⁰ », sinistre présage du dénouement de leur histoire « précipité[e] par un rythme effréné [...] qui pourrait bien être celui de l'Histoire dont les grondements résonnent à l'arrière-plan¹⁴¹ », ou la collision entre deux temporalités, entre l'ancien monde, celui de la Grande Guerre et des hommes fourbus, ontologiquement mutilés, et le nouveau, celui de la jeunesse et des femmes qui ont « eu une certaine continuité de pensée malgré la guerre, à cause de la continuité de [leur] vie, sans l'entracte des tranchées » (A : 15). Tant existentielle que syntaxique, cette polyrythmie induit la construction du roman en entier vers la figure logique que Lionel Follet désignait comme la « contradiction bloquée, non résolue, [...] excluant tout troisième terme, tout “dépassement”¹⁴² » et qui homologue l'impossibilité du couple à l'impasse de l'Histoire. Le passage au Lulli's représente certes un point d'orgue dans cette pulsation à contretemps, un temps d'unisson dans l'alternance des focalisations

¹³⁸ Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1997, p. 182.

¹³⁹ Le genre du ragtime, qui se reconnaît à la régularité de son tempo et à son phrasé sautillant, et dont le très célèbre *Maple Leaf Rag* (1899) de Scott Joplin illustre de manière exemplaire, correspond assez mal au syntagme « tonnerre romantique ».

¹⁴⁰ Alain Schaffner, « Flux, rythme et répétition dans *Aurélien* », in Paule Petitier et Gisèle Séginger [dir.], *Les formes du temps : Rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2007, p. 217.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Lionel Follet, *Aragon, le fantasme et l'Histoire : incipit et production textuelle dans Aurélien*, Paris, Les éditeurs français réunis, coll. « Entaille/s », 1980, p. 14.

entre Aurélien et Bérénice que la composition syntaxique de l'extrait rend sensible : les phrases brèves, martelées par une attaque sur le pronom personnel « Il » ou « Elle », se relaient dans une périodicité de plus en plus serrée jusqu'à l'unisson finale dans une même solitude qui « *les envelopp[e]* » (A : 129, nous soulignons) et que vient solder l'apparition du « nous » employé par Aurélien : « “Nous danserons la première danse”, affirma-t-il. » (A : 130) Le temps de la communion est pourtant éphémère et, du reste, bien illusoire : outre un tête-à-tête impromptu dans une loge du Casino de Paris, où les mains de Bérénice s'agrippent aux poignets d'Aurélien pendant qu'elle se pâme pour les musettes et les javas de Mistinguett (A : 210 *sqq*), heure de plénitude pourtant déjà grevée du sceau du différend¹⁴³, leur fréquentation ne s'épanouira plus que sous le signe du décalage, des rendez-vous manqués et de l'incompatibilité – artistique, politique, idéologique – foncière. Seul le jazz semble susceptible de soutenir cette « romance profonde, inattendue » (A : 144) de leur couple, mélodie « jamais chantée » (A : 527) qui confine au solipsisme à force d'être ressassée en solo ; mais l'orchestre argentin succède cependant au *drummer*, dans la scène du Lulli's, et les mains doivent inévitablement se disjoindre : « La lumière revenait, leurs mains se séparèrent. Un nouvel orchestre s'installa. » (A : 130)

La transition qui opère entre la pénombre et le retour à la clarté participe à la conjuration du charme et à l'achoppement du couple, au même titre que la substitution du *jazz-band* par un orchestre de tango, « banal à souhait, racoleur au possible, avec son charme bon marché, ses accents prostitués » (*ibid.*) dégrade l'environnement mythique dans lequel la musique les tenait : « Mais l'atmosphère n'y était plus. Ce n'était ni le même lieu ni la même femme ni le même rêve. » (*ibid.*) La réhabilitation du regard comme socle de la préhension précipite l'échec de la symbiose auditive et amoureuse, dans la mesure où le fantasme s'interpose toujours, dans l'épistémologie du roman, entre le sujet de la contemplation et la réalité contemplée, et parasite, voire défigure l'image résultante : en témoignent les substituts iconiques par lesquels Aurélien cherche à fixer le visage mobile de Bérénice (le masque de l'Inconnue de la Seine, le tableau de Zamora) et qui accentuent l'opacification de ses traits. Or c'est précisément dans l'obscurité de la salle de concert qu'Aurélien *saisit* « sans [la] voir » (A : 128) la main de Bérénice, qu'il en emprisonne pour un instant l'incertaine présence dans sa paume : comme le rappelle Dominique Viart, « la présence effective de Bérénice auprès d'Aurélien est *a contrario* saisie comme une absence¹⁴⁴ », et c'est paradoxalement lorsqu'elle se soustrait à son regard qu'elle se plie à la possibilité d'une capture.

¹⁴³ « Il sentait l'ironie de cette transposition des mots. Il voulait lui dire : *Je vous aime*, et elle lui parlait de Mistinguett. » (A : 211)

¹⁴⁴ Dominique Viard, « Poétique de l'oscillation. Étude des interférences thématiques et narratives dans *Aurélien* », *Roman 20-50*, n° 7 (mars 1989), p. 34.

Lorsqu'elle consent enfin à cette danse qu'elle hésite à lui accorder, Bérénice semble n'avoir « pas de poids, elle pliait à la pression la plus légère. On eût dit qu'elle était la musique, tant elle s'y mariait. » (A : 131) Engagée dans ce tango comme un spectre, comme une aveugle, charriée par Aurélien qui ne lui reconnaît son « vrai visage, sa bouche enfantine et l'air [...] d'une douleur heureuse » (A : 132) qu'à condition qu'elle ait les yeux clos¹⁴⁵, Bérénice se laisse étreindre parce que, voilant son regard, elle s'absente au monde, plus fondamentalement, à son cavalier. Tout se passe comme si la vue, mystificatrice et biaisée par l'imagination idéalisante, empêchait la perception sensible du monde par l'interpolation de fétiches, qu'ils soient conceptuels ou iconiques, et masquait le réel qu'elle cherchait à sonder. La clairvoyance surréaliste se meut alors en *topos* romantique de la *clairaudience* ou, plutôt, elle en accentue les filiations souterraines, dans la mesure où l'oreille, comme le cliché du coquillage¹⁴⁶ qui réverbère le ressac de la mer lorsqu'on l'appuie contre la tempe renvoie à la source de la voix du poète et, selon Michel Murat, à la posture du scripteur de l'automatisme¹⁴⁷, donnerait accès à un sens premier, débarrassé des scories de l'habitude et de l'intelligence raisonnante. L'obstruction d'un sens, soutient Jankélévitch sous les auspices de la pensée bergsonienne, « est toujours l'avènement, parfois l'avivement d'un autre : il y a alternance et déplacement de la plénitude, mais il n'y a jamais nihilisation radicale¹⁴⁸. » Être pleinement à *l'écoute*, recueillir de la perception musicale une expérience esthétique qui puisse ramener l'être à la complétude première de son être sensible et sentant¹⁴⁹, revient à consentir à la cécité volontaire et à l'abandon du primat scopique au fondement de la philosophie, de la connaissance et de la pensée du langage depuis au moins Socrate ; c'est également investir la filiation qui remonte jusqu'au romantisme allemand, plus particulièrement au cénacle d'Iéna, pour prolonger l'effrangement d'une herméneutique visuelle au bénéfice d'un sensible invisible, d'autant plus signifiant qu'il échappe aux réquisits du voir et du dire : comme le remarquait F. W. Schelling, « la nuit favorise la propagation du son et [...] elle exalte les bruits comme elle développe les parfums¹⁵⁰ », alors que l'accablante lumière

¹⁴⁵ Lionel Follet discerne dans la préférence d'Aurélien pour les yeux clos de la Bérénice fantasmagorique, « la poupée de sa mémoire », le rejet de la « femme vivante » (A : 689) et « raisonneuse » (A : 692), dont les yeux ouverts anticipent la lucidité de la résistante de l'épilogue, lors duquel elle irrite Aurélien à parler de « la France au lieu de ne penser qu'à eux deux, à leur romance, à leur légende [...] Aurélien ne peut aimer Bérénice que si elle meurt à elle-même et au monde. » (Lionel Follet, *Aragon, le fantasme et l'Histoire*, op. cit., p. 107.)

¹⁴⁶ Notre analogie n'est pas fortuite, elle s'inscrit dans l'imaginaire du texte dans lequel on apprend que la défunte mère d'Aurélien « aimait écouter le bruit de la mer [dans un coquillage] devant son miroir... » (A : 332-333)

¹⁴⁷ Michel Murat, « Les lieux communs de l'écriture automatique », in Martine Bercot [dir.], *Littérature moderne I : avant-garde et modernité*, Paris / Genève, Honoré Champion / Slatkine, coll. « Littérature moderne », 1987, p. 130.

¹⁴⁸ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Folio », 1983, p. 152-153.

¹⁴⁹ « Pas de sentir – pas de sensation, de sentiment, ni de sens en tout sens du mot – qui ne ferme de lui-même le retour ou la boucle par laquelle un sujet a lieu. » (Jean-Luc Nancy, « *Ascoltando* », in Peter Szendy, *Écoute*, op. cit., p. 8.)

¹⁵⁰ Cité in Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, op. cit., p. 153.

de midi répand dans son incandescence « [l]e mutisme des choses [qui] rend paradoxalement énigmatique leur décourageante évidence¹⁵¹. » Une fois rétabli l'exercice de la vision sans point aveugle ni brouillard, la rumeur signifiante du monde cesse de bruire pour donner consistance, dans l'éblouissement du jour, au déficit de communication et aux faux-semblants de communion entre les êtres. Aussi est-ce au fil de leurs rendez-vous diurnes que s'échelonne le constat de l'incompatibilité du couple que forment Aurélien et Bérénice.

À la lueur du jour, Aurélien ne parvient jamais à *écouter* réellement Bérénice, dont les récits d'enfance ne constituent qu'un bruit de fond aux fantasmagories qu'il alimente à partir de sa « chanson » : quand elle lui parle, du reste, « il ne l'écoute qu'à moitié. C'est un accompagnement de musique à ses pensées, les cyprès du jardin, la noria, les olives. Lui poursuit ce thème aux milles variations dont il est possédé. » (A : 324) Dans le volume de sa voix, Aurélien « cherche l'explication moins encore de Bérénice que de lui-même » (A : 324). Au jeu de miroir de leur écoute croisée, la surdité triomphe et la communication ne s'établit que dans les termes d'un absolu illusoire, cet absolu dont Bérénice possède un goût quasi congénital, ceux de la musique qui, à grands renforts de désaccords, conduit inévitablement au silence : « il sait comme elle que si le son de leur amour s'élevait il briserait le cristal qui tintait à l'unisson. » (A : 320) L'ultime entrevue d'Aurélien et de Bérénice qui se retrouvent à nouveau, dans l'épilogue ne pourra déboucher que sur le constat de leur irréductible, de leur irréparable discordance : « “Vous êtes tout ce qui a jamais chanté dans ma vie... [...] On ne peut pas avoir raté sa romance. [...]” », ce à quoi son interlocutrice réplique « avec un ton lointain : “Vous ne parlez que de vous...” » (A : 688) De la Bérénice de jadis, à la fin du roman, alors que le régiment d'Aurélien fait halte à R... et que le couple se retrouve après dix-huit ans de séparation, ne sera restée familière que la voix, « la voix d'autrefois, celle d'un soir dans un taxi parisien » (A : 697). Parce qu'elle évoque au mieux la dualité entre présence et absence dans laquelle l'idée de la jeune femme se construit¹⁵², la voix s'impose donc comme l'essence de Bérénice, qui subsiste alors que les perspectives contradictoires ne parviennent jamais à se fondre en une seule image et que le prénom de princesse d'Orient se désolidarise de sa réalité de petite provinciale en visite à Paris.

La rencontre initiale à l'*incipit* entre les deux protagonistes abonde d'ailleurs en ce sens : si Bérénice apparaît « franchement laide » (A : 27) aux yeux d'Aurélien, « qui n'aim[e] que les brunes »

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 154.

¹⁵² « Tout à coup Aurélien retrouve l'émotion de cette main dans sa main, de cette main prisonnière, comme un oiseau qui frémit, et ce n'est pas l'oiseau qui est pris, c'est l'oiseleur. Il frotte la paume de sa main et s'étonne. Une brûlure. Une présence. Une absence. Les deux à la fois. Une chanson. » (A : 144-145)

(A : 32), s'il s'offusque de son « nom de princesse d'Orient sans avoir l'air de se considérer l'obligation d'avoir du goût » (A : 27), sa voix, en revanche, lui plaît immédiatement, sa « voix de contralto chaude, profonde, nocturne » (A : 33) qui, la première, opère son magnétisme sur la psyché du protagoniste. La dernière épithète permet par ailleurs de resserrer les entrecroisements entre la perception auditive, la pénombre salutaire et la métaphysique de Schopenhauer qui imprègne le roman, depuis les vives résonances qui s'observent dans le goût de l'absolu de Bérénice diagnostiqué au chapitre XXXVI jusqu'au pessimisme amoureux qui plombe d'emblée le dénouement du couple, en passant par une philosophie de l'écoute que notre démonstration permet d'étayer : « au sein de la nuit se suspendent les catégories du temps et de l'espace, "le son pénètre dans la perception claire comme expression immédiate de la volonté"¹⁵³. » Le régime nocturne de l'audition dissout les correspondances logiques, conceptuelles et machinales pour suspendre la production de significations et faire jaillir la voix du sensible dans le sens. Échoué au Lulli's à la sortie de la première soirée Perseval, Aurélien est comme hanté par cette voix qu'il entend « distinctement, comme si les mots étaient prononcés à la minute » (A : 82) et dont il se surprend à vouloir « retrouv[er] cette accentuation passagère » (A : 83), à distinguer l'inflexion qui puisse traduire ce qu'elle signifiait par cette « petite phrase » (*ibid.*) et qu'il devine d'ailleurs, comme si seul l'accent vocal donnait prise sur l'intériorité d'autrui : « Il voulut s'éprouver tout à fait et dit à mi-voix, persuadé d'avoir bien à lui le secret de l'intonation juste : "Je ne pourrais pas, moi..." Mais ce n'était plus qu'Aurélien, qui parlait, sa voix d'homme... » (A : 84) Au fond, ce qui chante dans Bérénice n'est nul autre qu'Aurélien lui-même : « Bérénice était un simple miroir qui le ramenait toujours à lui-même. » (A : 236)

Ainsi le chronotope de l'écoute permet-il de déplier les lignes de conduite que tisse le roman, d'en anticiper le développement à même les motifs, les rythmes, les intensités qui s'y condensent. Mais encore faut-il les écouter, et non pas, comme Aurélien, « qu'à moitié ».

La petite phrase de Duke Ellington

On retrouve un phénomène analogue de mutations spatiales et plastiques sous l'effet de la musique dans *L'écume des jours* de Boris Vian, dont l'univers *a priori* stratifié par l'histoire du jazz se modifie, par des opérations quasi alchimiques entre la fonction métaphorique du langage et la qualité immanente de la musique, et change de forme pour refléter l'intériorité des personnages à l'écoute. Tel un microsillon qui oscille en circuit fermé, la musique obéit à un mouvement circulaire dans la balistique imaginaire de

¹⁵³ Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée*, *op. cit.*, p. 299.

Vian, et interfère avec l'environnement matériel de manière à modeler l'espace et le temps selon une morphologie sphérique. Affligée d'un nénuphar maligne accroché à son poumon, une Chloé alitée demande à Colin de mettre un peu de musique pour apaiser ses maux. Sous l'effet du disque sélectionné par le jeune homme, *The Mood to be Woood* dans la version de Johnny Hodges au saxophone, les dimensions de la chambre deviennent malléables : « Les coins de la chambre se modifiaient et s'arrondissaient sous l'effet de la musique. Colin et Chloé reposaient maintenant au centre d'une sphère. » (ÉJ : 89-90) En plus de produire un effet de symétrie entre le langage et la fable, par un lien graphique avec la voyelle *o* réitérée à cinq reprises dans le titre du morceau et de générer une assonance pour ainsi dire métalectique entre la sonorité du syntagme qui relève de l'instance scripturale, et la rondeur de la chambre, qui est du ressort de la réalité fictionnelle¹⁵⁴, la courbure de la *pièce* (domestique), mimant la rotondité calfeutrée de la *pièce* musicale, enveloppe les époux dans une bulle protectrice et insulaire, qui isole le lit déjà suspendu du monde extérieur et prolonge le rêve d'autarcie qu'alimente pour Vian l'expérience musicale.

Au sein de ce roman dont la couleur onirique et la compénétration entre le niveau diégétique et le niveau linguistique lui confèrent un statut particulier en regard des deux œuvres précédemment évoquées, la musique s'inscrit moins comme le contrepoint sonore d'une histoire d'amour et de mort qu'elle n'influe directement sur le récit et intervient dans l'espace diégétique sous forme de réalités musicales réifiées ou encore comme impulsion narrative. La musique apparaît dans le roman comme la matrice du désir et la fabrique de l'événement : les standards de jazz qui résonnent dans l'univers fictionnel, joués au pianocktail ou, le plus souvent, lus par le phonographe, forment une trame parallèle qui non seulement annonce ou commente les péripéties centrales, mais essaimé à travers le texte comme autant de grappes d'éléments (thématiques, symboliques ou stylistiques) qui infléchissent la réalité romanesque en la *musicalisant* de l'intérieur. En plus de fournir au roman une géographie mythique et une temporalité fixe, indépendante des contingences historiques ou du temps des horloges¹⁵⁵, qui le rapprochent (à tout le

¹⁵⁴ Nous voulons pour preuve, comme socle de notre interprétation à cet effet de sens ponctuel, la prédilection de Vian à jouer, déplacer ou carrément renverser les rapports entre sens propre et sens figuré, entre signifié et signifiant, entre référent et sonorité.

¹⁵⁵ La toponymie de ce Paris apocryphe s'enracine dans une histoire de jazz encore à écrire à l'époque de Vian et que ce dernier, dans une visée pédagogique qui lui est chère, cherche à transmettre à ses contemporains dont il regrette l'ignorance en matière de musique américaine : les rues où habitent les personnages doivent leur nom à des *jazzmen* célèbres de l'entre-deux-guerres, période que les historiens de la musique intitulent « l'ère du swing » et qui irrigue la trame sonore et conceptuelle du roman. En outre, l'oisiveté des protagonistes et leur optimisme plénier participent de la construction d'un espace-temps idyllique, dans lequel l'unique conscience du futur se mesure à la satisfaction prochaine du désir.

moins pour la première partie) du schème de l'idylle, le jazz module le développement narratif et répond aux désirs des protagonistes : à la fois moteur amoureux et agent de consolation, la musique possède un ascendant sur le monde qu'elle transforme sur son passage et qui lui renvoie à son tour une image différentielle, en un pas-de-deux concerté entre musique et péripétie romanesque. Au seuil du roman, qui s'ouvre sur le cadre lumineux de soleil, de jazz et de bonne chère dans lequel évolue le jeune et riche Colin, celui-ci ressasse constamment son désir de tomber amoureux, et ce désir est renforcé par son ami Chick qui « envisage » (ÉJ : 17) Alise, une jolie jeune fille rencontrée à une conférence de Jean-Sol Partre, cachée comme lui sous l'estrade : avant d'accompagner le couple à une soirée chez une amie commune, Colin enjoint son cuisinier Nicolas de lui apprendre à danser le « bigle moi » sur « un tempo d'atmosphère, dans le style de *Chloé*¹⁵⁶, arrangé par Duke Ellington, [...] [c]e qu'outre-Atlantique, on désigne par *moody* ou *sultry tune*. » (ÉJ : 26) Colin s'enthousiasme pour l'aspect voluptueux (*sultry*), voire érotique, de cette danse, dont les descriptions ne ménagent pas de suggestivité¹⁵⁷ et exacerbent sa quête libidinale. La musique, dans l'univers vianesque, a ceci de particulier qu'elle possède un pouvoir de réification, par lequel elle donne naissance à des réalités matérielles et animées ; elle émerge *a priori* dans une pure substance sonore pour incorporer la matière vivante ou plastique, et cautionner les affects ou les pulsions du sujet qui l'écoute. C'est ainsi que, comme si le disque d'Ellington appelait l'existence de la jeune femme, et que le plaisir musical correspondait à la montée du désir amoureux, Colin tombe amoureux de Chloé, tout juste rencontrée après l'épisode de la leçon de danse, et qu'il confond du reste avec le standard de jazz : « Bonj... Êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? » (ÉJ : 35) Fusionnant la mélodie, la jeune femme et l'imagerie sensuelle traditionnellement associée au jazz en un unique objet de désir, Colin brouille les distinctions entre *Chloé(-E)* et Chloé, et tombe amoureux de la jeune femme parce qu'il appréhende sa présence dans le prolongement du morceau ellingtonien : « [Alise] avait bien choisi le disque. C'était *Chloé*, arrangé par Duke Ellington. Colin mordillait les cheveux de Chloé près de l'oreille. Il murmura : — C'est exactement vous. » (ÉJ : 38) L'illusion est entretenue jusqu'à la cérémonie nuptiale, où elle culmine lors de l'échange de vœux qui se déroule au son d'un orchestre de jazz interprétant, d'après les recommandations de Colin, « l'arrangement de Duke Ellington sur un vieil

¹⁵⁶ L'entorse phonétique que fait subir Vian à l'*opus* de Duke Ellington, dont la graphie habituelle est *Chlo-E*, pour assimiler davantage la jeune femme au standard de jazz contribue à renforcer la mystification de Colin, qui tombe amoureux de Chloé parce qu'il la prend pour *Chlo-E*.

¹⁵⁷ « En principe, le danseur et la danseuse se tiennent à une distance moyenne l'un de l'autre. Avec un air lent, on peut arriver à régler l'ondulation de telle sorte que le foyer fixe se trouve à mi-hauteur des deux partenaires : la tête et les pieds sont alors mobiles. [...] [A]vec un foyer mobile aux pieds, un à la tête et, malheureusement, un intermédiaire mobile à la hauteur des reins, les point fixes, ou pseudo-articulations, étant le sternum et les genoux [...], l'effet est d'autant plus obscène que l'air est obsédant en général. » (ÉJ : 27-28)

air bien connu, *Chloé* » (ÉJ : 62) ; au moment de consentir à prendre Chloé comme légitime épouse, la musique qu'il aime participe pleinement de son engagement, comme s'il disait « oui » à la mélodie ou, à tout le moins, à Chloé auréolée par la présence, autour d'elle et en elle, de *Chlo-E* : « Il aimait la musique que l'on jouait en ce moment. Il vit le Religieux devant lui et reconnut l'air. Alors, il ferma doucement les yeux, il se pencha un peu en avant et il dit : “Oui.” » (*ibid.*) Les yeux clos de Colin, à la différence de la cécité salutaire d'Aurélien qui saisit mieux Bérénice dans le noir, témoignent plutôt d'une volonté d'occulter la femme charnelle par une amplification de l'esthésie musicale susceptible de prolonger le mirage et de reconforter le jeune homme dans sa certitude d'épouser *Chlo-E* incarnée en Chloé.

À l'instar de Swann, un autre oisif en attente d'une satisfaction qui viendrait répondre à ses aspirations plus ou moins diffuses, Colin tombe amoureux d'un standard de jazz et envisage son amour au prisme de la musique ellingtonienne ; mais pour autant que Swann abstrait à partir de la petite phrase de Vinteuil le souvenir des circonstances amoureuses de son écoute et l'assimile à Odette selon une opération métonymique, Colin cherche à confondre la jeune femme et l'*opus* musical dans leur unité phonétique, à replier *Chlo-E* sur Chloé de manière à retrouver la rotondité plénière du nom et de la chose par une réduction au degré zéro de la métaphore : Chloé devient littéralement *Chlo-E*, imprégnée de la matière marécageuse anticipée par la parenthèse couplée au prénom du titre (*Song of the Swamp*), et destinée à s'annihiler dans le silence d'une rengaine qui s'épuise. Aussi Colin collabore-t-il à l'irruption du nénuphar létal dans le poumon droit de Chloé, victime d'une « syncope » (ÉJ : 87), comme de raison, symptomatique de sa progressive métamorphose en standard de jazz. Pour Jean-Louis Pautrot, Chloé meurt parce que Colin « l'investit de quelque chose qu'elle n'est pas [...], [et] que cet élément étranger dégénère chez elle en maladie mortelle » ; nous souscrivons à cette hypothèse, mais une nuance mérite d'être apportée. Il semble en fait que l'origine du mal réside moins dans l'extinction du désir de l'homme en raison d'une « déception [...] vague, et qu'il n'élucidera jamais, d'une différence irréductible entre Chloé et *Chlo-E*¹⁵⁸ » que dans son entêtement à assimiler son épouse à la musique délétère du marécage. Conditionnées par son rapport fétichiste, à peu de choses près, pour le standard, toutes les musiques se mettent à sonner comme *Chlo-E* pour un Colin devenu sourd à toute manifestation qui dérogerait du maillon fort Chloé-*Chlo-E* : « La musique passait à travers lui et ressortait filtrée, et l'air qui ressortait de lui ressemblait beaucoup plus à *Chloé* qu'au *Blues du Vagabond*. » (ÉJ : 127) Ce passage, extrait de la scène où Colin marchande son pianocktail contre l'argent qui lui permettra d'acheter les fleurs

¹⁵⁸ Jean-Louis Pautrot, *La musique oubliée* : La Nausée, L'écume des jours, À la Recherche du temps perdu, Moderato Cantabile, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1994, p. 109.

thérapeutiques pour Chloé, ne provoque ni mélancolie, ni indignation de la part du mari, comme on serait en droit de le présumer, mais la musique jouée vient suppléer, par les échos de *Chlo-E* repérés lors de l'écoute, à la lente agonie de la jeune femme : « Colin, heureux jusqu'au fond de l'âme, restait assis là et c'était comme quand Chloé n'était pas malade. » (*ibid.*) Pour peu irréductibles qu'elles soient, Chloé et *Chlo-E* apparaissent à tout le moins interchangeable dans l'univers émotif de Colin, qui s'accommode de l'une en l'absence de l'autre. À la lumière de la configuration amoureuse qui régissait les rapports tramés de musique entre Aurélien et Bérénice, le roman de Vian reprend l'oscillation entre présence et absence de la femme aimée pour en inverser l'orientation : si Aurélien préfère à la Bérénice aux yeux ouverts celle aux yeux fermés, et sollicite ainsi une absence dans la présence de la femme qu'il n'aime du reste jamais autant que lorsqu'elle n'est pas là¹⁵⁹, Colin cherche plutôt à combler une absence par une présence, par un geste de substitution entre *Chlo-E* et Chloé. En d'autres termes, il semble qu'Aurélien projette moins une idée sur Bérénice qu'il ne la sublime et ne l'idéalise dans l'idée, par une opération d'introspection par laquelle la jeune femme ne lui devient signifiante qu'*a posteriori*, tandis que Colin envisage Chloé *a priori* comme un écran de projection où la mélodie tant aimée éclaire et construit la jeune femme en fonction de l'*opus* ellingtonien. Pour autant que le mouvement s'inverse, les conséquences demeurent funestes de part et d'autre, et tracent irrémédiablement la ligne de fuite où s'engouffre le dénouement amoureux.

Se dessinent alors les contours d'une association structurante qui traverse bon nombre de titres de notre corpus et réaffirme une composante fondamentale dans l'imaginaire du récit-partition : de même que l'écriture de la musique obéit aux modalités du désir, la représentation de ce désir est à son tour exacerbée par les phénomènes musicaux qui l'entretiennent et l'exacerbent à proportion de la rétivité de la musique au langage. La récurrence de l'écoute fictionnellement performée comme arrière-plan de l'événement amoureux met en lumière l'analogie entre la dynamique expectative du développement

¹⁵⁹ Une scène du roman nous apparaît particulièrement éclairante au regard de cette dynamique amoureuse chez Aurélien : se rendant à la piscine de la rue Oberkampf pour fuir l'image de Bérénice, il l'y retrouve précisément dans son esprit, de manière plus précise et plus troublante que jamais : « L'autre fois, il était venu se jeter à cette eau tiède pour y fuir l'image de Bérénice, mais il l'y avait retrouvée, attachante, imperdable. Il s'était abandonné à elle, vaincu. Bérénice mêlée à la caresse de l'eau, à la souplesse de la nage, à cette intimité solitaire de son corps nu, à cette paresse jointe à l'effort, à toute la merveille de la rêverie et du mouvement. [...] Très vite, il éprouva sa présence, son entière présence dans le songe. Il se retourna, nageant, comme on fait dans un lit dormant avec une femme ; et dans cet enroulement d'un corps d'homme et d'une image, elle le suivit comme fait la femme, inconsciente, qui épouse la courbe du dormeur. Cette imagination de Bérénice, et non plus seulement du visage, du visage aux yeux fermés qu'il aimait tant, plus réel que l'autre, mais de Bérénice entière qu'il l'enivrait dans sa force, lui donnait le goût de la dépense musculaire, et il nagea le crawl avec violence, sans ménagement, évitant de justesse ses compagnons de baignade. » (A : 182-183)

musical, qui fait de la dualité entre tension et résolution le socle du plaisir esthétique (à tout le moins, dans la tradition occidentale dont procède, malgré de lointaines souches africaines, le jazz), et la tension nécessaire à l'avènement du désir amoureux. L'attitude de l'auditeur croise la posture de l'amoureux dans son rapport à l'attente : Swann guette la répétition de la petite phrase dans le discours musical comme il attend un signe d'Odette ; Colin et Chick méditent sur l'attente comme « prélude sur le mode mineur » (ÉJ : 40) à leurs désirs respectifs ; Aurélien cherche à meubler l'angoisse d'avoir raté Bérénice en faisant rejouer trois fois *Tristan* au Pathéphone de la rue des Italiens, « [l]e début du troisième acte... » (A : 391) Le dispositif de l'écoute et la scénographie de l'attente amoureuse, qui « [s]'organise, [se] manipule, [se] découpe un morceau de temps où [l'on] mim[e] la perte de l'objet aimé et provoqu[e] un petit deuil¹⁶⁰ », s'élaborent en miroir l'un de l'autre, capitalisant sur une même tension inchoative et sur l'ajournement maximal de sa résolution.

Il apparaît donc que la mise à distance de l'être aimé doit donc être appréhendée dans une perspective similaire, dans la mesure où le désir naît de l'espace qui s'aménage entre le sujet désirant et l'objet désiré, s'entretient dans le temps déployé – et dévoyé – entre la naissance du désir et l'assouvissement de celui-ci. Chez Vian, nonobstant un certain laxisme moral et une hypersexualité tranquille qui régissent les rapports interpersonnels dans cette « république du jazz¹⁶¹ » fictive, cette économie désirante est étonnamment au cœur du problème amoureux. En effet, l'amour de Colin n'apparaît jamais aussi vif que lorsqu'il rêve à l'idée de Chloé dont il nimbe ses projections fantasmatiques :

— Je voudrais, continua-t-il [à l'endroit de Chick], être couché dans de l'herbe un peu rôtie, avec de la terre sèche et du soleil, tu sais, de l'herbe jaune comme de la paille, et cassante, avec des tas de petites bêtes et de la mousse sèche aussi. [...] Il faut une haie avec des pierres et des arbres tout tordus, et des petites feuilles. [...]

— Et Chloé ? dit Chick.

— Et Chloé, naturellement, dit Colin. Chloé dans l'idée. (ÉJ : 39)

La rêverie de Colin, si elle englobe Chloé *dans l'idée* – autant dire en sourdine –, ne procède pas moins à la *désincarnation* de la femme, progressivement rapatriée dans le monde des idées et des essences¹⁶². De même, le solo de saxophone de Johnny Hodges qui enveloppe le couple dans leur chambre sphérique se distingue par sa texture aérienne et sa mélodie fluide, qui mettent de l'avant la volatilité de la musique

¹⁶⁰ Roland Barthes, « Attente », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 47.

¹⁶¹ Jean-Louis Pautrot, *La musique oubliée, op cit.*, p. 86.

¹⁶² On prescrira d'ailleurs à Chloé qu'elle inhale l'odeur de fleurs pour que le nénuphar ne prenne pas de l'expansion, autre substance sensible qui appartient à l'ordre de l'immatériel.

qui travaille le monde et le transforme sans pour autant acquérir de tangibilité : « Il y avait quelque chose d'éthéré dans le jeu de Johnny Hodges, quelque chose d'inexplicable et de parfaitement sensuel. La sensualité à l'état pur, dégagée du corps. » (ÉJ : 88-89) Tout comme elle convertit « un alcool, une liqueur ou un aromate » (ÉJ : 15) en une « appétissante mixture » (ÉJ : 16) sans que ne se dissipent les propriétés éthyliques de la concoction, la musique rend tangible l'essence des choses, distillée *a minima* et dissociée des phénomènes concrets qui les expriment, au même titre que la virtuosité de Hodges donne à entendre la quintessence de la sensualité malgré l'absence effective de l'artiste. Par un renversement qui ne nous semble pas étranger à la permutation anagrammatique de Jean-Paul Sartre en Jean-Sol Partre, la musique permet de révéler qu'au sein du roman, l'essence prime sur l'existence, préexiste et subsiste au-delà de cette dernière, comme *Chlo-E* précède Chloé et substitue graduellement l'existence charnelle de la femme, d'entrée de jeu désignée par la fraîcheur végétale – le prénom Chloé, comme le signale Judith Kauffman¹⁶³, dérive de l'étymon grec *Khloé*, que l'on traduit par « verdoyante » ou « jeune pousse » –, par la substance marécageuse de la *Song of the Swamp* qui la prédestinait à rendre l'âme dans le limon. Si la charge contre Sartre paraît si exagérée qu'elle frôle parfois la puérilité et semble, de ce fait, sujette à caution, il convient de préciser que l'essence que revendique Vian est moins sartrienne – ou métaphysique – qu'elle n'implique une ontologie hédoniste, au confluent du dilettantisme touche-à-tout, d'un matérialisme sensuel et d'un nihilisme diffus, qui rend futile toute velléité d'engagement : en clair, il refuse « le concept d'âme dont Sartre propose finalement une nouvelle définition¹⁶⁴ » en faveur d'une conception plus organique de la mémoire et des affects, qui s'expriment chez Vian par des manifestations physiologiques et chromatiques¹⁶⁵, ou encore par une correspondance quasi symbiotique entre l'individu et son milieu.

Le fait que les scènes d'écoute surviennent exclusivement par la médiation de la technologie – que ce soit par le biais de la curiosité mécanique que représente le pianocktail, dont les réglages complexes font l'objet d'explications absconses de la part de Colin, ou du phonographe relié à des haut-parleurs distribués dans chaque pièce de l'appartement par un dispositif futuriste qui, à l'époque de l'écriture du roman, relève encore de la science-fiction – ne nous paraît pas incompatible avec la conception d'une prégnance musicale dans le roman. La musique, apte à exprimer les affects dans leur plus pure essentialité, apparaît imperméable aux contingences et à la réalité phénoménale dans l'univers fictionnel

¹⁶³ Judith Kauffman, « *L'écume des jours* : un nénuphar et l'amour », *Littératures*, n° 6 (automne 1982), p. 86.

¹⁶⁴ Jean-Louis Pautrot, *La musique oubliée*, *op cit.*, p. 95.

¹⁶⁵ « Il était si gentil qu'on voyait ses pensées bleues et mauves s'agiter dans les veines de ses mains. » (ÉJ : 48)

de Vian ; elle jalonne les péripéties que rencontrent Colin, Chloé, Chick et les autres, elle transcende les confins des espaces et des temporalités de l'exécution originale vers la conscience écoutante sans obsolescence ni perte : la musique est d'ailleurs la seule donnée immuable du roman, non contaminée par la tourbe qui opprime Chloé et encrasse l'appartement d'une matière visqueuse et sombre. Elle gagne les amoureux dans la rondeur protectrice de la chambre et leur parvient intacte, immatérielle depuis la capture du timbre du saxophone, burinée à même les sillons du vinyle, jusqu'à l'ouïe des protagonistes. Si elle ne freine pourtant pas la détérioration de Chloé, elle possède à tout le moins une capacité concrète d'action sur le monde. Chez Vian, à l'inverse de ce qu'affirmaient moins d'une décennie plus tôt Adorno et, dans une perspective pas forcément musicale, mais sans contredit voisine, Benjamin¹⁶⁶, la musique ne se dégrade pas lorsqu'elle est fixée par l'enregistrement, elle donne plutôt accès aux gravats d'une expérience à actualiser par une subjectivité qui se cherche et se projette dans un tissu sonore à la fois indifférent et nourricier. La fonction cardinale du médium discographique dans la scénographie musicale du roman témoigne en outre d'un *glissement* de régimes d'écoute et de consommation du jazz, qui se détache petit à petit de l'effervescence des *dancings* en faveur d'une écoute recueillie, attentive à la musique, aux arrangements et aux improvisations des musiciens, qui table sur « une connaissance des *procédés musiciens* supposés avoir produit les effets sonores qui focalisent l'attention [...] [et] d'un *langage musical*, celui que les musiciens sont censés *servir* et maîtriser pour *exprimer* leur intériorité créatrice¹⁶⁷ » – d'où la maîtrise du solfège¹⁶⁸ et les dispositions pianistiques de Colin et de Chick sur le pianocktail –, mais qui conserve la marque d'une juvénilité bon enfant et d'une sensualité en prise avec le corps et ses pulsions « primales » qu'exemplifie la danse du bigle moi. Comme il le défendra dans une contribution datée de 1955, l'accès au jazz par le support du disque n'entrave pas pour Vian la qualité de l'expérience esthétique, elle constitue même une propédeutique au jugement musical en informant en amont l'écoute pour un éventuel concert *in situ* :

[...] on est assez rarement surpris par l'audition directe d'un musicien quand on le connaît bien en disque. [...] Mais toutes les fois qu'il m'est arrivé d'entendre en chair et en os un musicien que je connaissais bien en disque j'ai été souvent charmé, rarement étonné, parfois déçu. À

¹⁶⁶ Voir Theodor W. Adorno, « La forme du disque », trad. de l'allemand de Jean Lauxerois, *Cahiers de l'IRCAM – Recherche et musique*, n° 7 (1995) [1934], p. 143-147 et Theodor W. Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, trad. de l'allemand de Christophe David, Paris, Éditions Allia, 2010 [1938] ; Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand de Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2013 [1939].

¹⁶⁷ Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XX^e siècle*, Paris, La Dispute, 2013, p. 215.

¹⁶⁸ « J'ai eu peur, dit Colin. Un moment, tu as fait une fausse note. Heureusement, c'était dans l'harmonie. / — Ça tient compte de l'harmonie ? dit Chick. » (ÉJ : 16)

mon avis, le disque rend très fidèlement compte de la valeur d'un musicien. [...] Je crois en tout cas qu'il n'est nullement présomptueux de juger sur disques¹⁶⁹ [...].

Cette vue de l'esprit peut étonner au regard de l'importance du *momentum* jazzistique et de la compétence improvisatrice « sur le motif » des solistes, mais elle permet en contrepartie de mettre en valeur les singularités d'un *chorus* ou d'une interprétation par rapport à d'autres, et ce critère n'est pas anodin pour l'ardent laudateur de bebop que se révélera être Vian. Elle témoigne en outre d'un donné historique non-négligeable pour les amateurs de jazz français, et extra-américains plus largement, d'avant l'avènement des techniques de télédiffusion, qui devaient se contenter d'apprécier les improvisations de géants comme Charlie Parker, Dizzy Gillespie et les autres dans une temporalité différée, hors du contexte galvanisant des *jam sessions* et des exécutions publiques dans les boîtes de nuit new-yorkaises ou franciscanaises. Or, dans cette fable insubordonnée aux contraintes de la vraisemblance, aucune convention générique n'interdisait Vian de mettre en scène la petite communauté en train d'assister à un orchestre de jazz s'exécutant dans l'une des caves de Saint-Germain-des-Prés, ou encore de compléter le savoir-faire gastronomique de Nicolas d'un sens supérieur du swing : il convient donc de déduire de l'appareillage technique comme principal canal d'écoute musicale un choix narratif délibéré de la part de l'auteur, qu'illustrerait une prise de position en faveur d'une domestication du jazz des « puristes », qui passe *a priori* par le disque, et d'une démocratisation du savoir jazzistique dans le même souffle que l'entreprise de légitimation théorique et philosophique du jazz qui s'accomplit alors dans l'orbe de *Jazz Hot*. *L'écume des jours*, de ce point de vue, prépare les chroniques musicales de Vian dans *Jazz Hot* et dans *Combat*, où il défendra, sinon une équivalence, à tout le moins une compensation légitime entre l'expérience musicale en direct et celle médiatisée par la technologie. Cette position, du reste, apparaît en puissance dans les modalités d'être de Chloé, qui incarne l'essence réifiée, corporelle de la musique ellingtonienne, le substrat tangible du transfert entre la musique « charnelle » et sa médiation : de même que celle-ci se situe dans le prolongement de *Chlo-E* et reçoit en partage les caractéristiques élémentaires auxquelles le titre renvoie, il ne nous semble pas interdit de pousser d'un cran l'association métaphorique et de lui adjoindre une portée symbolique, en cernant dans la permutabilité entre Chloé et *Chlo-E* une riposte à l'endroit de ceux qui dédaignent les nouveaux supports d'écoute et de diffusion musicales au nom d'une perte de l'aura ou de la permanence du seul écho. Mais en réalité, pour Vian, ce sont moins les médias et les pratiques d'accès au jazz qui importent que l'authenticité de l'amour qu'on lui porte, les critères du jugement esthétique n'étant jamais, chez lui, bien loin du sentiment amoureux : n'étaient-ce

¹⁶⁹ Boris Vian, « Décembre 1955 », *Chroniques de Jazz*, cité in Jean-Louis Pautrot, *La musique oubliée*, op. cit., p. 90.

pas les deux instances sous l'égide desquelles il plaçait son roman, en affirmant péremptoirement dans l'avant-propos qu'il « y a seulement deux choses [qui comptent] : c'est l'amour, de toutes les façons, [...] et la musique de la Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington » (ÉJ : 7) ? Le seul mode d'accès au jazz qui en vaille la chandelle serait, en définitive, celui qui est motivé par l'amour.

Le chronotope de l'écoute musicale tel qu'il se configure dans le texte vianesque établirait donc le jazz comme un art d'aimer, ou encore comme une modalité de l'existence. Il ne s'agit plus d'entendre l'écoute telle que la performe la fiction en tant que nœud dans la trame narrative d'où irradieraient des faisceaux de sens, comme nous nous y sommes appliquée dans la *Recherche* et, plus brièvement, dans *Aurélien*, mais plutôt de mesurer la prégnance d'une éthique, d'une poétique et d'une érotique jazzistiques qui déterminent la forme du roman, et en constituent de surcroît la matière. Autrement dit, ce ne serait plus la musique qui viendrait faire irruption dans la vie des protagonistes, ni la vie qui, tenue en bride par un jazz en prise avec l'absolu ou un inconscient primitif, ferait dérailler la trame musicale ; c'est plutôt dans la réconciliation entre le jazz et la vie, dans la réunification entre Chloé et *Chlo-E*, dans le rapatriement du temps musical dans le rythme de la vie *via* les nouveaux médias, que réside l'idéal scripturaire de Vian.

Au seuil de la (pro)création : l'entre-deux musical de Marguerite Duras

Le temps de l'écoute musicale comme cadre matriciel à une poussée du désir érotique et à la reconnaissance de ce dernier est particulièrement structurant dans *Moderato cantabile*, qui établit le chronotope musical à l'avant-scène du roman, dès l'*incipit*. Le *topos* proustien de « l'air national de l'amour », s'il innerve également la liaison fantasmée qui s'établit entre les personnages sous la forme d'une sonatine de Diabelli qu'apprend un enfant, s'estompe en faveur de la quête personnelle d'une femme cherchant à s'extraire de son univers au périmètre bien défini, ralentie par les allées et venues circulaires de la maison au café, vers l'éventualité d'une émancipation. La scène d'écoute musicale éveille un fonds libidinal chez Anne pour être aussitôt liquidé : la liaison sexuelle au second degré apparaît *a posteriori* comme un prétexte, la propédeutique à la découverte de l'immensité du désir des femmes, universel et polymorphe qui les guide au seuil d'une mémoire archaïque, entre le temps privé et circulaire de la société bourgeoise à laquelle elle est confinée, et une durée sensible, hors de l'histoire, qui l'amène à prendre conscience de sa corporéité désirante. Pour l'auteure, qui mettait « la musique au-

dessus de tout [...] après [elle], il n’y a plus que Dieu, et Dieu n’existe pas¹⁷⁰ », celle-ci permet d’exprimer « la plus haute instance de la pensée, à son stade non-formulé, [...] presque millénaire, archaïque¹⁷¹. » Elle la situe « dans le temps d’avant : avant la parole, l’enfance des mots et du langage. » À mi-chemin entre la métaphysique de l’amour et la poussée heuristique de l’art, la musique dans *Moderato cantabile* problématise l’énergie destructrice repliée à l’intérieur de gammes et de mélodies que l’on déroule, et confronte ainsi la blessure universelle des femmes qui se reconnaissent moins dans la musique qu’elles ne s’y abîment. C’est pourquoi l’écoute durassienne constitue un cas singulier par rapport aux autres exemples auscultés dans ce chapitre¹⁷² : les motifs musicaux cristallisés par Proust, qui font de l’amour et de l’épiphanie créatrice les foyers de l’audition musicale, hantent les marges du roman de Duras sans y creuser des sillons narratifs explicites ni occuper les lieux de la fable qu’ils infléchissent pourtant *in absentia* et comme par pointillisme, par une topologie maritime des affects et un déplacement métonymique ou métaphorique des désirs – le magnolia planté entre les seins d’Anne Desbaresdes comme unique parure lors des dîners mondains donnés par son mari, sur lequel Chauvin ne cesse de revenir et qui canalise la tension érotique par la virulence de ses effluves et la friabilité de ses pétales, l’inscrit dans une généalogie de femmes-fleurs à la suite d’Odette ornant son corsage d’un bouquet de catleyas que Swann entreprend d’agencer en guise de préliminaire à l’acte sexuel¹⁷³. Pour Duras, comme chez Proust, et dans les parages idéologiques de la Bérénice aragonienne qui « n’[est] pas loin de penser que l’amour se perd, se meurt, quand il est heureux » (A : 308), « tout amour vécu est une dégradation de l’amour¹⁷⁴ » : la musique extériorise les désirs par la bande, sans transiter par les structures du discours qui ne peuvent contenir la passion qu’au risque de leur éclatement. Le dispositif de l’écoute

¹⁷⁰ Marguerite Duras, dans un entretien radiophonique avec Jean-Christophe Marty, « Discothèques privées » sur France Culture, diffusé le 5 août 1991. (Extrait disponible sur <https://www.francemusique.fr/emissions/les-greniers-de-la-memoire/le-rythme-des-mots-marguerite-duras-6790>. [Page consultée le 17 août 2019.]

¹⁷¹ Marguerite Duras, dans un entretien radiophonique avec Marianne Alphant, « Le bon plaisir de Marguerite Duras » sur France Culture, diffusé le 20 octobre 1984. (Extrait disponible sur *ibid.*)

¹⁷² La portée érotique de l’écoute musicale, telle que la performe Anne Desbaresdes, s’apparente significativement à l’expérience épiphanique vécue par Alexis dans la scène finale où, renouant avec son activité pianistique, il consent à ses désirs et se rend à leur nature : le rapport au musical, pour ces figures fictionnelles fabriquées par les deux seules auteures du corpus, apparaît plus intime et plus libidinal que celui performé par Proust ou par Sartre, par exemple, ou même par Aragon ou par Vian dans leur commune assimilation entre la scène d’écoute et la relation amoureuse. Selon Jean-Louis Pautrot, l’expérience différentielle réside dans une projection et un plaisir narcissiques du sujet masculin écoutant, tandis que Duras (et Yourcenar, dans une certaine mesure) injecterait une extase douloureuse et entretiendrait un rapport cathartique, qui doublerait l’expérience esthétique, dans l’œuvre écoutée. (Jean-Louis Pautrot, *La musique oubliée, op. cit.*, p. 215-216.)

¹⁷³ On pourrait également retracer la cristallisation de cette association entre l’ornement floral au corsage et le désir sexuel jusqu’à *La dame aux camélias* (1848) et au donc personnage de Marguerite Gautier (Violetta chez Verdi) qui orne son corsage de camélias blancs ou rouges en fonction de sa « disponibilité » à recevoir des amants.

¹⁷⁴ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 88.

que performe le roman de Marguerite Duras met en branle la sédimentation intime de la protagoniste, au cœur de laquelle « se confrontent les voix et les bruissements en nous intériorisés¹⁷⁵ », et révèle la puissance du musical même lorsqu'il s'énonce sous la forme d'une petite étude pour piano interprétée par les doigts maladroits d'un enfant.

Tous les vendredis en fin de journée, lit-on, Anne Desbaresdes accompagne son enfant à ses leçons de piano dans l'appartement de Mademoiselle Giraud, dont la pédagogie autoritaire et le régime de peur sous lequel elle tient l'enfant accentuent l'obstination de celui-ci à ne pas retenir des notions élémentaires de solfège : « Il a des dispositions, mais beaucoup de mauvaise volonté » (MC : 34). La leçon de musique, circonscrite à l'appartement de Mademoiselle Giraud et temporellement limitée à une heure hebdomadaire, qui s'allonge *ad aeternam* aux yeux du garçon, fonctionne à l'échelle du roman, nous l'avons vu, comme le foyer primordial à partir duquel émergent les lignes essentielles de la trame narrative : alors que l'enfant rechigne à apprendre la signification du syntagme « *moderato cantabile* » sous les auspices contradictoires de l'intransigeante professeure et des encouragements de sa mère (que l'on soupçonne de se réjouir secrètement de l'insoumission de son fils), un meurtre survient dans un café des environs, interrompant le rituel de la leçon d'une longue et douloureuse plainte, assez puissante pour occulter momentanément le ressac de la mer et donner l'impression d'entraîner avec lui la lumière du jour. Ce cri, irruption du motif de l'amour passionnel qui éclate *auditivement* au sein de la continuité de la leçon de musique, préfigure le « gémissement sauvage » (MC : 125) d'Anne à la fin du roman, qui redoublera symboliquement la mort de la femme assassinée du café, mais offre également un contrepoint en miroir à la musique jouée par l'enfant, dont on insiste sur le mouvement d'ascension : de même que, « en bas de l'immeuble, [...] une plainte longue, continue, s'éleva » (MC : 14) dans l'air du couchant, la musique jouée par l'enfant « s'éleva par-dessus la rumeur d'une foule qui commençait à se former au-dessous de la fenêtre, sur le quai » (MC : 15). Si elle condense en quelques motifs la trajectoire qu'emprunte Anne Desbaresdes en s'impliquant, sous le couvert de la curiosité, dans une liaison platonique, bien que lourdement chargée de tension sexuelle, avec un ancien employé de son mari, la leçon inaugurale permet de poser le cadre de l'intrigue et de mettre au jour les structures de pouvoir qui régissent les rapports entre Anne, son fils et sa professeure de piano¹⁷⁶. L'agitation de Mademoiselle

¹⁷⁵ Peter Szendy, *Écoute, op. cit.*, p. 138.

¹⁷⁶ Cette section s'inspire et reprend textuellement des passages d'un article que nous avons consacré à la cellule narrative de la leçon de piano : « La musique ou la transmission manquée : l'exemple des leçons de piano dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras », in Marion Brun et Magalie Myoupo [dir.], *La leçon en fiction : XIX^e – XX^e siècles*, actes de la journée d'étude – Université Paris Diderot (3 mars 2017), Paris, Eurédit, 2018, p. 147-166.

Giraud, qui casse son crayon sur le coup de la colère et ordonne à l'enfant, par des hurlements et des soupirs d'exaspération, de réciter ses leçons, apparaît certes comme un repoussoir à la douceur aimante de la mère, dont la tendresse l'emporte irrémédiablement sur le despotisme de la professeure ; mais ce contraste révèle surtout la profonde ambivalence à laquelle Anne est secrètement en proie, dans la mesure où elle pressent la nécessité pour son enfant d'apprendre les gammes qu'elle-même n'a « jamais sues » (MC : 84) autant qu'elle s'enthousiasme devant son anticonformisme en lequel elle reconnaît les germes de sa propre révolte :

— Quel enfant j'ai là, dit Anne Desbaresdes *joyeusement*, tout de même, mais quel enfant j'ai fait là, et comment se fait-il qu'il me soit venu avec cet entêtement-là... (MC : 13, nous soulignons.)

Quand il obéit de cette façon, ça me dégoûte un peu, dit Anne Desbaresdes. Je ne sais pas ce que je veux, voyez-vous. (MC : 17)

Le refus de l'enfant ravit la mère parce qu'il fonctionne comme une projection de sa propre résistance, non exprimée, profondément enfouie et encore inconnue d'elle, comme le laisse sous-entendre son aveu de ne pas savoir ce qu'elle veut réellement (elle désigne son fils, mais tout porte à croire qu'elle réfère également à elle-même). Véritable prolongement de sa mère, comme le laisse entendre son absence de prénom, l'enfant incarne « [le] reflet à la fois simplifié et amplifié » d'Anne Desbaresdes, la « force de [son] refus des conventions bourgeoises, tout comme il s'associe aux images du désir et du mouvement [...] mais aussi [à] la rougeur du crépuscule, la violence du soir qui éclate¹⁷⁷ ». L'insubordination du petit garçon, incapable d'assimiler la définition de *moderato cantabile* malgré ses évidentes compétences musicales, grâce auxquelles il joue la sonatine en « la nuança[nt] comme on le désir[e], *moderato cantabile* » (MC : 17), et la fredonne dans une spontanéité toute instinctive pendant qu'il s'amuse sur le quai, fait écho au besoin de liberté et au désir refoulé qui grondent en Anne sous ses allures pourtant impeccables d'épouse et de mère : elle et son enfant semblent en effet habités d'une même sauvagerie intrinsèque et vivent un tout autre rapport à la temporalité, qui s'apparente davantage à un temps interne, archaïque, qu'entrave le rythme imposé par les activités sociales, les leçons de piano de Mademoiselle Giraud et la sirène de l'usine qui annonce la fin du quart de travail. La leçon de musique, en tant qu'espace symbolique où se jouent, entre le maître et l'élève, des rapports de pouvoir et de savoir, et où se renforce la hiérarchie entre la raison et le sensible, entre l'idéologie bourgeoise et la sauvagerie primordiale, vient exacerber cette tension discordante entre la professeure de piano, représentante de l'ordre et des normes

¹⁷⁷ Anne Cousteau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1999, p. 63.

socialement fixés, et le lien symbiotique formé par Anne et son enfant, qu'une même sensibilité à fleur de peau situe du côté d'un savoir primordial, intime et *a priori* incompatible avec les conventions prescrites par l'univers auquel ils doivent se conformer : « Une vedette passa dans le cadre de la fenêtre ouverte. L'enfant, tourné vers sa partition, remua à peine – seule sa mère le sut – alors que la vedette lui passait dans le sang. » (MC : II) La proximité fusionnelle entre la mère et le fils, qui appréhendent les choses à l'unisson, avec une même hypersensibilité, tend à suggérer que la leçon à laquelle est soumis le petit garçon se prolonge à la mère, qui insiste pour l'y accompagner au détriment de la désapprobation de son entourage et de la professeure. Si le dispositif de la leçon constitue une scène archétypale du roman d'apprentissage du musicien, dont le XIX^e siècle a défini les codes et cristallisé le modèle¹⁷⁸, et auquel *Jean-Christophe* consacre des passages exemplaires en posant « le jeu pianistique [comme] le seul “jeu” que l'on accorde à l'enfant dont l'avenir fait l'objet de spéculations pléthoriques et qui, docile ou révolté, doit se plier aux clauses d'une alliance avec la musique que ses régents ont conclu d'une certaine manière à son insu¹⁷⁹ », la perspective adoptée par Duras fait éclater le *topos* en le détournant, car ce n'est pas tellement l'enfant qui entreprend une trajectoire initiatique, mais sa mère, à son tour appelée à « récit[er] presque scolairement [...] une leçon qu'elle n'avait jamais apprise. » (MC : 62-63) À l'obéissance finale de l'enfant, à laquelle il est irrémédiablement contraint par la douce autorité de sa mère (qui lui impose les restrictions sociales qui pourtant l'oppriment), répond la transgression maternelle, facilitée par cette musique qui à la fois la ramène à la douleur primitive de son désir et déplie autour d'elle un espace-temps singulier, qui s'ouvre sur une évasion potentielle qui ne s'accomplira qu'à la hauteur du symbolique. La relation amoureuse, mort-née, ne s'épanouit qu'au second degré, verbalisée et fantasmée par le couple adultère à partir d'un crime passionnel relevant pour ainsi dire du fait divers, et d'une sublimation, puis d'un déplacement somatique dans la consommation compulsive de vin qui, au regard des conventions sexuées et du rituel bourgeois du dîner mondain, confine à l'indécence tout en sanctionnant l'exclusion du personnage féminin.

Tout se passe donc comme si l'éducation à laquelle Anne aspirait pour son enfant avait pour véritable sujet elle-même, et que le plaisir qu'elle retirait des séances pianistiques enveloppait en réalité une charge initiatique pour la jeune mère, amenée, dans le temps fort de son écoute lors de la seconde leçon, à prendre conscience de sa volonté de transgresser le carcan social et à pressentir des modalités

¹⁷⁸ Voir Aude Locatelli, *La lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le Bildungsroman*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Communicatio », 1998.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 95-96.

nouvelles, sensibles et désirantes d'être au monde. En écoutant la musique fabriquée par son enfant, elle n'entend plus une étude pour piano nuancée *moderato cantabile*, mais bien la violence primitive de l'amour que ne camouflent qu'en surface les conventions harmoniques et les idéogrammes musicaux à déchiffrer, le « désordre enfoui et refoulé dans l'inconscient des enfants sauvages et des femmes rebelles¹⁸⁰. » Si la musique n'est, pour Mademoiselle Giraud, qu'un appareillage normatif auquel il faut se soumettre, et si elle traverse littéralement l'enfant, qui assume une fonction d'intermédiaire sans en être ébranlé ni même touché, Anne Desbaresdes reçoit la musique en plein cœur : « La sonatine se faisait sous les mains de l'enfant – celui-ci absent – mais elle se faisait et se refaisait, portée par son indifférente maladresse jusqu'aux confins de sa puissance. » (MC : 82) L'indifférence du garçon, sourd à la musique qu'il produit, semble paradoxalement accentuer le pouvoir de son jeu sur la mère, ramenée à la primauté désirante de son être :

Elle écoutait la sonatine. Elle venait des tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir. [...] La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent. (MC : 80)

Aussitôt l'entorse à la continuité des jours pressentie dans le mouvement ascendant de la musique, qui s'élève d'abord « en do majeur [...] dans la colère de cette dame » (MC : 75), puis « en sol majeur [...] dans l'amour de la mère » (MC : 77), la sonatine enferme la mère à l'intérieur de son amour, la ramène, par un ressac des « tréfonds des âges », à une sensibilité préconsciente, archaïque et primordiale relevant, dans l'imaginaire durassien, d'un temps mythique d'où émergerait le désir. Mue par un mouvement toujours freiné, la musique maintient Anne sur un seuil indécidable entre son amour maternel excessif et la force libidinale qu'elle apprivoise progressivement lors de ses rendez-vous quotidiens avec Chauvin, lequel, l'attendant au café, fredonne à son tour la musique qui lui parvient d'une fenêtre au loin et dont ils partagent l'écoute : la passion et la musique, comme le rappelle Midori Ogawa, « existent depuis des *millénaires* sans perdre leur essence sauvage et primitive. L'enfant apporte à sa mère le sentiment originel, autrement dit il la ramène au cœur de l'affectivité, du désir, auquel la musique lui donne accès¹⁸¹ ». Si la scène musicale engage la jeune mère dans une prise de conscience de son propre désir encore latent, qui se précise au fil de la reconstruction métadiscursive de l'histoire du couple ainsi devenu

¹⁸⁰ Marie-Françoise Berthu-Courtivron, « *Moderato Cantabile* : une chorégraphie », in Pierre Bazantay et Jean Cleder [dir.], *De Kafka à Toussaint. Écritures du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 58.

¹⁸¹ Midori Ogawa, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002, p. 53.

archétypal, l'écoute fonctionne comme une véritable plaque tournante tant pour l'itinéraire personnel de l'héroïne qu'en ce qui concerne le développement romanesque, comme nous avons eu l'occasion de le constater.

L'identité du compositeur, énoncée dans une injonction de la dame, et la mention du *tempo* de la sonatine constituent autant d'indices qui autorisent Duras à faire l'impasse sur la description de l'œuvre, dont la reconnaissance est laissée à la discrétion du lecteur. L'auteure insiste à tout le moins sur le mouvement *a priori* vertical de la musique, qui s'élève dans le crépuscule, puis s'étend en rhizomes pour parvenir jusqu'à la clientèle du café de la môle : la sonatine jouée par l'enfant est « portée comme une plume » (MC : 80), elle « se déroul[e], grandit, attein[t] son dernier accord une fois de plus. » (MC : 18) La mère et l'enfant, fusionnés en une sauvagerie tranquille, expriment leur résistance à travers la musique, que ce soit par la « danse silencieuse de sabbat¹⁸² » qu'effectue l'enfant dont « [l]es petits pieds, sous le piano, se m[ettent] à danser à petits coups, en silence » (MC : 78) et à laquelle répond le « ventre de sorcière » (MC : III) de sa mère qui retient « [u]ne chanson [...] qu'elle ne peut pas chanter » (MC : 109) ; Anne et Chauvin, harassés par le désir, communient dans la distance en faisant preuve d'une réaction similaire face à la musique, qui « s'aba[t] » sur la première et la mène au bord de l'évanouissement (MC : 80), alors qu'elle « submerg[e] le cœur [de Chauvin], l'exténu[e]. » (MC : 81) Un autre circuit semble se dessiner entre l'enfant et Chauvin, lequel « fredonn[e] la sonatine dans le même temps que l'enfant la jou[e] » (*ibid.*), et ce chantonement persiste en sourdine pour unir une dernière fois, dans une anaphore qui consolide la consommation symbolique du désir, l'homme « sur la grève [qui] siffle une chanson entendue dans l'après-midi dans un café du port » à une femme à qui « [u]ne chanson [...] revient, entendue dans l'après-midi dans un café du port, qu'elle ne peut pas chanter. » (MC : 109) Par le glissement qui opère entre l'amour filial, dont l'étonnante intensité et le pouvoir de dépossession rendaient déjà contigus à l'amour passion, et le désir qui lie les amants virtuels en une tension paralysante, la scène musicale contient en creux la scène d'amour, et l'audition musicale, en tant que réaction sensible et authentique saisie dans son immédiateté épidermique, permet, selon Midori Ogawa, de faire l'économie de « la description psychologique par un procédé de substitution¹⁸³. » En écoutant la sonatine que joue son enfant, c'est de son propre désir qu'Anne Desbaresdes prend conscience, c'est sa propre exclusion du microcosme social que constitue la leçon de piano qu'elle signe en consentant à la « damnation de son amour ». Il apparaît du reste significatif qu'accompagner son

¹⁸² Marie-Françoise Berthu-Courtivron, « *Moderato Cantabile* : une chorégraphie », *loc. cit.*, p. 62.

¹⁸³ Midori Ogawa, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 52.

enfant chez Mademoiselle Giraud lui sera, dans la clause du roman, désormais refusé, l'exclusion des séances musicales redoublant le stigmate de la transgression autant matrimoniale que sociale – Chauvin, par son statut d'ouvrier, et d'ouvrier désœuvré de surcroît, est d'une condition bien inférieure à celle d'Anne. On pourrait même aller jusqu'à affirmer que, à la lumière de cette redistribution actantielle, la musique met en branle la marche vers l'autonomie, non seulement celle de l'enfant qui sera désormais conduit à sa leçon hebdomadaire par autrui¹⁸⁴, mais celle d'Anne également, dont le « désespoir “ouvre” l'être, [...] autorise la fusion, dans l'impersonnalité ainsi gagnée, à la communauté des vivants¹⁸⁵ ».

L'élévation de la musique est cependant contrecarrée par une attraction vers le bas et par l'éveil, sous l'action de la musique, de pulsions souterraines, d'un désir charnel aussi universel qu'archaïque :

[La sonatine] venait des *tréfonds des âges*, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir. [...] La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce *barbare*, qu'il le voulût ou non, et elle *s'abattit* de nouveau sur sa mère, la *condamna* de nouveau à la *damnation* de son amour. Les *portes de l'enfer* se refermèrent. (MC : 80, nous soulignons)

Portée par les doigts de l'enfant, dont la candeur et l'angélisme sont mis en valeur par la spontanéité de son langage, l'ingénuité de sa gestuelle – le texte insiste souvent sur ses irrptions aléatoires dans le café tandis que sa mère affabule avec son compagnon : « L'enfant entra, se blottit contre sa mère un instant » (MC : 96) – et la blondeur de ses cheveux, la musique déplie en effet un espace virtuel traversé par une isotopie du sacré et du diabolique. Le second terme tend par ailleurs à l'emporter sur son doublet antithétique, comme la nuit gagne du terrain sur le jour au fil des rencontres crépusculaires entre Anne et Chauvin. La sonatine de Diabelli, diabolique par paronomase, éclate dans le ciel rouge dont la couleur se diffracte dans la laine tricotée par la patronne du café qui, telle une Parque réprobatrice, égraine les heures avant l'arrivée massive des ouvriers, dans la teinte du vin que boivent les amants par procuration, dans le sang aux lèvres de la femme assassinée (auquel fera écho le bâillement de l'enfant dont « [l']intérieur de [la] bouche s'emplit de la dernière lueur du couchant » (MC : 38)), dans le coloris du présent sollicité par l'enfant, « un gros bateau rouge à moteur » (MC : 53-54) ; elle charrie les signes avant-coureurs de la nuit, de « l'infraction et [du] scandale¹⁸⁶ » sans toutefois franchir l'heure nocturne, au seuil de laquelle elle s'évanouit invariablement : « À mesure qu'elle s'échafaudait, sensiblement la lumière du jour

¹⁸⁴ La configuration psychanalytique de la rupture ombilicale fait certes saillie dans le glissement progressif entre l'amour mère-fils fusionnel et la liaison sexuelle fantasmatique, mais nous n'approfondirons pas cette interprétation.

¹⁸⁵ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, Paris, Éditions Duculot, 1999, p. 155.

¹⁸⁶ Madeleine Borgomano, *Moderato cantabile de Marguerite Duras*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Techniques du français ; Parcours de lecture », 1990, p. 109.

diminua. [...] Dans dix minutes, en effet, s'évanouirait tout à fait de l'instant toute couleur du jour. L'enfant termina sa tâche pour la troisième fois. » (MC : 82)

Ce champ sémantique nocturne et mortifère, qui se décline en différents réseaux d'images associés à la souffrance, à l'enfermement et au mal, accentue l'ampleur de la fatalité qui caractérise non seulement la musique, mais qui s'étend au désir dévorant d'Anne, laquelle *subit* la musique et l'amour comme un *fatum* :

- Il faut apprendre le piano, il le faut. [...] Il le faut, continua Anne Desbaresdes, il le faut.
[...]
- Pourquoi ? demanda l'enfant.
- La musique, mon amour... (MC : 14-15)

Déjà, on est frappé par la force du vocatif « mon amour », qui suggère davantage un sentiment passionnel et excessif que la bienveillance de l'amour maternel, de sorte qu'il ne serait pas exagéré d'affirmer, de concert avec Madeleine Borgomano, que « l'amour de la mère pour son enfant est fou et sauvage¹⁸⁷. » La reprise du terme, articulé dès le premier chapitre par le meurtrier en état de choc qui interpelle sa compagne assassinée par le même vocatif, consolide par ailleurs la violence de l'amour d'Anne pour son enfant. La « damnation de son amour » qui « l'exténue », « les portes de l'enfer qui se referm[e]nt » abondent également en ce sens et rapprochent, par le réseau sémantique qui se trame, l'amour maternel d'une menace de mort, comparable à l'amour passion qui mène au meurtre initial, puis au « suicide social » d'Anne Desbaresdes, qui trouve son impulsion au fondement de l'émotion musicale. Alors que cette dernière extériorise d'abord le désir en tant que pure spéculation sans objet défini, l'irruption du cri qui déchire le tissu musical et, de fait, le fragile équilibre existentiel dans lequel se trouve Anne parachève le désir de transgression : « le cri peut être le symbole de l'événement, c'est-à-dire le crime passionnel [qui] représente la nature violente et inintelligible du drame ainsi que l'absence de vision qui contraint Anne à le reconstituer au moyen des mots. D'une certaine façon, c'est au cri que s'oppose la tentative verbale entreprise par les protagonistes¹⁸⁸. »

Aussi la musique ouvre-t-elle vers la violence première, plénière du désir, qui résonne faiblement dans cette sonatine, comme dans toute musique chez Duras, qui ne peut supporter le bouleversement de l'audition musicale, de cette « annonce dans la musique d'un temps à venir où on pourra l'entendre¹⁸⁹. » L'enfant, imperméable à la décharge passionnelle que son jeu catalyse, véhicule une

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸⁸ Midori Ogawa, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁹ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 29.

force primale que n'affaiblit pas même une petite étude de piano aussi sage que la sonatine. Si la musique vient des « tréfonds des âges », c'est qu'elle ramène à un ordre pré-rationnel, à un temps d'avant le langage ; mais c'est surtout parce qu'elle met en contact l'auditrice avec une temporalité originelle, primitive et anhistorique, qui serait plus proche de la temporalité du mythe que de celle des calendriers, pourtant bien évidente dans ce récit régulièrement rythmé par les heures. La musique, pour Duras, repose sur une opposition fondamentale entre la force désordonnée et pulsionnelle, qui ouvre vers la folie créatrice et la passion indicible, et l'ordre de la rigueur et de la discipline, imposé par la complexité des formes et du langage musical : elle est la sauvagerie poussée à sa perfection. Entre *moderato* et *cantabile*, la musique circule entre le règne apollinien de la lumière et le désordre dionysiaque de la nuit, entre l'au-delà du monde sensible et l'en-deçà du corps désirant : ce n'est certainement pas un hasard si les leçons de piano ont lieu, dans le roman, au crépuscule, comme si la sonatine créait sa propre temporalité et entraînait les heures avec elle. L'écoute de la musique, quoiqu'elle soit encadrée par le rituel de la leçon de piano, s'avère une expérience éminemment solitaire pour Anne, expérience vertigineuse dont elle ne peut communiquer la violence autrement que par la défaillance sous l'effet d'une enflure du sensible, de l'indicible et de l'incommunicable par le langage et par la pensée rationnelle. Elle met l'auditrice en contact avec son intériorité et sa corporéité désirante refoulées, et éveille en elle le sentiment de l'infini, de l'immémorial et d'un sacré qui serait moins religieux que profane, voire païen. Cette expansion ontologique n'a pourtant rien à voir avec la plénitude sereine des romantiques avec l'univers, sensible comme extrasensible ; elle est le corollaire d'un surgissement violent de la mémoire des choses, une vérité essentielle et sauvage, invitant à l'abandon aux pulsions obscures et à la douleur primitive. Chez Duras, la musique appartient bel et bien à l'ordre du dionysiaque nietzschéen, inspirant la transe, la jouissance irrationnelle, l'ivresse des sens et le « maelström de folie¹⁹⁰ », analogue à la définition que donne Nietzsche à partir du *Tristan wagnérien*¹⁹¹. Puisqu'elle sape les systèmes discursifs et se soustrait à la pensée rationnelle, la musique dionysiaque ne saurait être strictement déterminée par les formes conceptuelles, et n'est donc une connaissance qu'au sens archaïque, à savoir une connaissance intuitive, instinctive du grondement souterrain du vouloir-vivre : en somme, une connaissance de sorcière, qui exalte le savoir immémorial du féminin, celui « d'avant la parole, d'avant l'homme¹⁹². »

¹⁹⁰ Jean-Louis Pautrot, « Robbe-Grillet, Sartre, Duras : mer, musique, écriture », *The French Review*, vol. 68, n° 2 (décembre 1994), p. 278.

¹⁹¹ On verra au chapitre suivant ce que *Moderato cantabile* doit à la matrice légendaire du *Tristan et Iseult*.

¹⁹² Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras, op cit.*, p. 12.

Douée de volonté propre, semble-t-il, la musique durassienne est non seulement sauvage, mais bien fatale, porteuse de mort : elle suscite un réflexe de s'abîmer, une tentation de se perdre, de se laisser dissoudre en elle. Son action sur la femme évoque d'emblée la force exercée par l'amour, et c'est en ce sens que toutes deux – la musique et la passion – héritent d'une fonction cathartique, associée à la fois à la mort et à la naissance, celles du désir mais également l'acte de l'enfantement qui, affirme l'auteure, a partie liée avec la mort : « L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. [...] Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements¹⁹³. » L'héroïne du roman semble d'ailleurs revivre à travers la musique l'accouchement de son enfant : « — il [l'enfant] me dévore. Anne Desbaresdes baissa la tête, ses yeux se fermèrent dans le douloureux sourire d'un enfantement sans fin. » (MC : 18) L'interruption de la leçon par le cri de mort rend davantage vibrant le souvenir de cette douloureuse délivrance, éprouvée à nouveau dans l'intensité de l'événement musical. Cette association se confirme quelques pages plus loin, par ces paroles qu'Anne Desbaresdes énonce à l'endroit de Chauvin : « Une fois, il me semble bien, oui, une fois j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j'ai eu cet enfant. » (MC : 43-44) La réception de la musique, même maladroitement exécutée par les mains « à peine écloses, rondes, laiteuses encore » (MC : 11) de son enfant, réactive sur le plan symbolique l'oscillation typique de l'accouchement, qui ne cesse de raviver la déchirure, de rejouer le glissement entre la plénitude et le vide, entre la fusion et la séparation, entre l'extase et la douleur. L'écoute de la sonatine emplit Anne d'un désir excessif qui la laisse vidée, exténuée, à l'image de son enfant qui à la fois la « dévore » et lui procure un bonheur immense : « L'enfant prit la main de sa mère, l'ouvrit, y enfouit la sienne dans une résolution implacable. Elle fut contenue toute entière. Anne Desbaresdes cria presque. — Ah, mon amour. » (MC : 53) La musique rouvre, puis suture la douleur conservée en mémoire, comme si elle détenait le pouvoir de déclencher à nouveau les convulsions, de provoquer un mouvement d'exorbité : le double ascendant de la musique pour Anne, en proie à la douleur de la maternité réprimée au revers de sa chair autant qu'à une *maïeutique* musicale, à un accès de lucidité qui l'amènent à prendre conscience de ses désirs, se répercute également dans la grammaire romanesque, dont l'essentiel germe *in vivo* dans la cellule narrative initiale de la leçon de piano. À l'expérience du drame qui éclate d'abord au niveau sonore, par le cri qui déchire la toile de fond tissée par le bruit de la mer, l'alternance entre la mélodie de Diabelli et les gammes de do ou de sol majeur, et le rituel creux des échanges entre la professeure exaspérée et l'enfant récalcitrant, répond l'insuffisance du langage pour reconstituer l'événement et l'invention narrative comme rempart à l'inintelligibilité pour le couple

¹⁹³ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 106.

impossible : le dialogue ressassé par les protagonistes, repris, renié, recommencé ne parvient jamais à expliquer le crime ni, par conséquent, à assouvir le désir forcément rapatrié, exaucé « de biais » (MC : 73, 78), dans l'investissement démesuré du sensible et dans une écoute partagée dans l'anonymat. L'acte verbal n'aboutit qu'à l'impasse, qu'à « des choses comme celle-là qu'il faut laisser de côté » (MC : 122) : aussi la stérilité du langage était-elle anticipée dès l'*incipit*, dans l'amnésie sélective du petit garçon qui bute sur la signification de *moderato cantabile*, valeur musicale qui prend forme avant tout dans la matière des mots et, dès lors, diverge du régime sémiotique strictement musical. Si la transmission est défectueuse, il s'agit en réalité de celle qui nécessite l'intermédiaire du verbe, l'enfant connaissant très bien la musique qu'il exécute brillamment et chante spontanément lorsqu'on ne le lui demande pas. De même, le dialogue soutenu par Anne et Chauvin s'avère un outil d'avance corrompu pour exhiber une vérité que tous deux éprouvent viscéralement sans lui donner consistance autrement que par des blancs, des trous et des vides dans le flux discursif, ou encore par des échanges en diagonal où les phrases évitent de se rencontrer, de se répondre directement, en un chassé-croisé syntaxique qui dénoue les nœuds et laisse deviner les non-dits. Parmi de nombreuses occurrences, on tiendra pour preuve ce passage :

- Je vous disais qu'il y avait longtemps que vous promeniez cet enfant au bord de la mer ou dans les squares.
- J'y ai pensé de plus en plus depuis hier soir, dit Anne Desbaresdes, depuis la leçon de piano de mon enfant. Je n'aurais pas pu m'empêcher de venir aujourd'hui, voyez. [...]
- Vous êtes Madame Desbaresdes. La femme du directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte. Vous habitez boulevard de la Mer. [...]
- Il apprend le piano, dit-elle. Il a des dispositions, mais beaucoup de mauvaise volonté, il faut que j'en convienne. (MC : 33-34)

Chaque réplique semble détachée de la continuité logique par une rupture syntagmatique, et commente en décalage des propositions jamais énoncées ou, à tout le moins, longuement différées et parfaitement disjointes. L'incohérence de leurs échanges est accentuée par une tendance à ponctuer leurs phrases de rires inappropriés, qui se déploient à contrepoint et sans mobile, et d'anomalies conversationnelles, comme pour souligner d'un même souffle leur attirance et leur appréhension à ressentir si fortement :

- Chauvin rit. [...]
- Vous savez qu'il sait parfaitement ses gammes ?
- Anne Desbaresdes rit, elle aussi, cette fois à pleine gorge. (MC : 87)

Les normes conversationnelles, régies par une grammaire et une gymnastique policées qui ne concèdent pas d'espace au désordre ni au désir, se disloquent sous l'effet conjoint de la musique et de la passion ; mais au lieu d'invalider toute possibilité de communication, ces dernières démultiplient au contraire les formes d'expression et les modalités du dire, qui s'amplifient dans les marges, dans l'intensité de l'espace

acoustique ou sensoriel de la fiction plutôt qu'ils n'occupent le théâtre des conversations. Lorsqu'il canalise l'attention sur la fleur de magnolia plutôt que sur la poitrine d'Anne, comme nous l'avons démontré dans un chapitre antérieur, Chauvin attaque le sens de biais, dans un à-côté volontaire qui s'inscrit dans la structure bancal des dialogues, toujours en décalage. L'événement amoureux se vit dans l'encens du magnolia, dans le ballet des mains qui se rapprochent à tâtons sur la table, dans la communion solitaire d'écoutes musicales partagées à distance, autant de vecteurs du désir qui permettent de *figurer* la passion plutôt que de la formuler.

Le détournement de l'aveu, l'articulation oblique de la parole signalent moins l'absence de sens qu'ils n'en actualisent la signifiante. Que le sens de *moderato cantabile* s'ancre de telle façon dans la musique qu'il ne corresponde à rien d'autre qu'à une donnée qui se saisisse empiriquement, dans la vitesse et la nuance de l'exécution, ne témoigne pas d'une méconnaissance musicale chez l'enfant ; au contraire, il sanctionne les limites du verbal comme véhicule de compréhension, au même titre que le dialogue entre Anne et Chauvin achoppe à objectiver une réalité qu'ils possèdent instinctivement et ne partagent qu'en-dehors des limites du dicible : « On ne peut pas comprendre à ce point », finit par admettre Chauvin d'une voix « sans timbre, une voix de sourd » (MC : 121), qui ferme les valves de la communication sensible pour ne s'en tenir qu'aux mots et mettre un terme à la liaison. Aussi faut-il une fois encore se tourner vers l'enfant, dépositaire du musical et individuation du pan pré-rationnel de sa mère, lorsqu'il avoue ne pas aimer le piano :

— Il le faut, continua Anne Desbaresdes, il le faut. [...]

— Pourquoi ? demande l'enfant.

— La musique, mon amour...

L'enfant prit son temps, celui de tenter de comprendre, ne comprit pas, mais l'admit. (MC : 15)

La musique, qui précède la parole dans l'imaginaire durassien, n'est plus seulement l'apanage du petit garçon soumis à l'apprentissage du solfège et du lexique musical, elle condense la leçon de vie du roman et nous invite à accompagner Anne dans sa trajectoire qui prend assise sur une expérience esthétique pour la mener au seuil de la transfiguration ontologique. Il s'agit donc – pour les protagonistes, pour l'écrivain, pour les lecteurs – de plonger dans l'indicible qui caractérise la passion et de l'embrasser, selon une perspective sensible, sensorielle et multiple, qui dilaterait la communication par-delà le discours (*via* la musique) et en-deçà des mots (*via* le désir), puis desserrerait l'étau du langage afin que puisse jaillir l'universalité de la corporéité désirante et de la mémoire du monde. L'expérience esthétique d'Anne Desbaresdes, enfin, éveillerait cette mémoire anhistorique, mythique même, que la musique, en tant que

« pensée [...] mêlée à la sensibilité, pas dégagée encore du magma de la sensibilité¹⁹⁴ », incorpore à la pensée – et à l’écriture – pour en accentuer la trace muette, la survivance en négatif, et donner accès à une expérience originaire et, de ce fait, dont la signifiante demeure indéfiniment ouverte.

Le premier faisceau de sens dégagé à partir du modèle archétypal proustien et consolidé, dans les romans examinés, par les nœuds qui se resserrent entre l’expérience musicale et la découpe de l’événement amoureux dans la trame du temps, se heurte invariablement à l’impossibilité du couple. Le lieu commun romantique de l’écoute musicale partagée en tant que communion des âmes et gage de sincérité des cœurs se retourne en un simulacre de compréhension, la musique écoutée en commun n’étant jamais que la juxtaposition de plongées solitaires en autarcie vers l’immémorial que la musique éveille en chacun de nous, et de projections spéculatives sur l’œuvre – irréductibles à celles du voisin –, sur l’autre dans le creux d’une distance. Si elle rend visible l’étoilement affectif entre les sujets écoutants et met en relief les liens amoureux qui se tissent subrepticement entre les individus, la musique souligne le *dissensus* qui éclate une fois l’œuvre terminée et le charme rompu, le concert ou le disque étant condamnés à n’agir que dans le créneau temporaire de son exécution et à se dissoudre dans le vacarme resurgi du monde. La musique ne peut advenir que d’une suspension du bruit afin d’éveiller à son tour un nouveau bruissement ; elle impose le silence pour jouer du rapport ambivalent entre plénitude sonore et totale privation du son ; elle exploite l’oscillation incessante entre le silence limitrophe à l’œuvre musicale et le silence constitutif de la musique audible : pour le formuler avec Jankélévitch, « [l]a musique, présence sonore, remplit le silence, et pourtant la musique est elle-même une manière de silence. [...] La musique, qui fait elle-même tant de bruit, est le silence de tous les autres bruits, car lorsqu’elle élève la voix, elle prétend être seule, occuper seule l’espace vibrant [...]. Chanter est une façon de se taire¹⁹⁵ ». Et dans ce silence musical s’estompent les bruits inessentiels et le « ronron des paroles¹⁹⁶ » pour laisser s’exprimer la profondeur d’une vérité sensible, d’une mémoire ancestrale et d’une prise privilégiée sur les affects : la communication amoureuse, comme l’expérience musicale, ne ménage pas de traduction, elle s’exauce dans l’aspiration à l’unité perdue qui opère dans les marges du discours, au cœur du sensible qui se passe de mots. Mais elle ne survit pas à la fin de la chanson, elle fuit de tout bord tout côté une fois la parole appelée à prendre en charge l’expression du désir. Que la musique accomplisse un travail d’ouverture au

¹⁹⁴ Marguerite Duras, dans un entretien radiophonique avec Marianne Alphant, « Le bon plaisir de Marguerite Duras », *loc. cit.*

¹⁹⁵ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l’ineffable*, *op. cit.*, p. 154-155.

¹⁹⁶ *Ibid.*

sein de la linéarité de la fable n'implique cependant pas qu'elle aménage une possibilité permanente de sortie hors du temps : au contraire, elle désigne la limite inatteignable du langage à l'horizon de laquelle l'écrivain, comme l'amoureux, doit composer sans chercher à atteindre le noyau incommunicable au risque d'en épuiser le rayonnement. La musique et l'amour ont ceci en commun qu'ils se passent de métarécits, dans la mesure où les discours n'injectent de la signification qu'*a posteriori*, une fois l'expérience vécue dans son indicible rencontre et glosée à travers le filtre de la pensée rationnelle. Ainsi les amants impliqués dans une écoute partagée ne parviennent pas autant à la communion qu'ils ne laissent en suspens l'insaisissabilité de l'autre, y pallient par la projection fantasmatique amplifiée par la musique, profitent de l'atermoiement des aveux, des contacts et du point de fusion pour différer le constat d'échec. Le chronotope de l'écoute ne miroite pas l'idéal de communication auquel il convient d'aspirer, il constitue au contraire un point de départ, tout au plus un butoir contre lequel le langage ne se percuté qu'au risque d'éroder l'*enchantement*, d'en épuiser la trace restée vibrante au sein de la prose. Le plus souvent, la communauté auriculaire unie par la musique n'assiste qu'à une virtualité de ce que le couple pourrait être hors des rets du discours et de la pensée ordonnatrice, sans réussir à se cristalliser dans cette inintelligibilité qui est le ferment du sensible comme celui de l'amour.

c. Une musique plus vraie que tous les livres connus : mémoire involontaire et impulsion créatrice

La présence des discours romantiques sur l'écoute et sur ses effets, somatiques comme spirituels, peut étonner au cœur d'un XX^e siècle où la métaphysique de l'art et la croyance en une réalité suprasensible cèdent le terrain aux radiographies du monde de l'infra-visible et à la puissance corrosive de l'ère du soupçon. Les dispositifs d'écoute musicale analysés ci-dessus ont pourtant montré que l'expérience musicale performée par la fiction polarise la conscience à l'écoute entre deux mouvements opposés, l'un dominé par une force centrifuge par laquelle la musique hisse l'auditeur à la hauteur des Idées et élargit ses facultés de discernement, l'autre régi par une attraction centripète qui replie le sujet vers les lieux infra-rationnels de sa conscience et, de surcroît, le rend réceptif à une mémoire stratifiée qui transcende l'ici-maintenant tout en le ramenant à la primauté de son être. Soutenus par toute une mosaïque discursive tramée à partir des écrits du cercle d'Iéna, de Schopenhauer, de Nietzsche et de Wagner, qui estampillent les différentes écoutes de leurs *topoi* générateurs de sens, les romans qui nous ont jusqu'alors retenue réaffirment leur inscription dans une pensée moderne du langage travaillée par une tension entre la plénitude musicale et la quête de suture discursive. La configuration amoureuse, qui

exploite elle aussi la dialectique entre la difficile saisie de l'aimé et son abandon retenu par une résistance à la compréhension de l'autre, s'est avérée un creuset dynamique pouvant rendre compte des mécanismes en action d'une musique qui imprègne la toile de fond autant qu'elle innerve l'économie narrative. En nous référant à nouveau au régime d'écoute archétypal établi par Proust, l'impasse vers laquelle mène la trajectoire amoureuse invite à dépasser ces récurrences structurelles et à sonder le corpus à la recherche d'un second motif proustien : les articulations entre écoute musicale, révélation artistique et mémoire involontaire, qui modélisent sans doute au mieux les éléments constitutifs du « pli » conféré par la *Recherche* au récit-partition même s'il prête le flanc à un traitement peu ou prou ironique, chez Sartre, ou une utilisation mensongère du *topos* dans le récit, chez Des Forêts.

En situation de musique : la petite phrase sartrienne

Peut-être s'étonnera-t-on de l'irruption d'un volume de Jean-Paul Sartre dans ce corpus qui semble s'être fixé comme horizon d'écriture une soustraction au verbal par les moyens d'un sensible musical, programme hautement antinomique au regard de l'écriture de l'engagement et d'une parole saisie comme moteur d'action amplement mises en pratique par l'auteur-philosophe. Dans la production sartrienne, romanesque comme philosophique, la littérature apparaît comme étant sans commune mesure avec les arts non langagiers ; elle réaffirme, par la nature signifiante de son médium, la responsabilité de l'écrivain à agir sur le réel, à y intervenir en toute conscience de la nécessité historique, tandis que les autres arts, puissances *imageantes* qui se déploient à partir de l'absence d'une réalité, n'opèrent sur le monde qu'en provoquant sa « néantisation [...] comme sa condition essentielle et comme sa structure première¹⁹⁷. » Or une lecture attentive du premier roman sartrien témoigne plutôt de la condition problématique de l'être dans le langage, prisonnier de ce dernier, toujours inapte à médiatiser l'expérience du monde, et auquel la musique viendrait fournir un modèle sémantique, *a fortiori* existentiel, pour l'écriture.

Le dénouement ostensiblement proustien que Jean-Paul Sartre réserve à *La nausée*, paru en 1938, témoigne à l'évidence d'une volonté de s'inscrire dans une filiation littéraire entamée avec la *Recherche*, fût-ce strictement à dessein de se débarrasser de l'ascendant de Proust sur la pratique scripturaire du jeune écrivain légataire d'une culture bourgeoise dont il ne cessera par la suite de chercher à se défaire. Historien désœuvré en mal d'amour, Antoine Roquentin scripte son quotidien et son dégoût de l'existence dans un journal intime : en proie à des crises de Nausée, lors desquelles le monde autour de lui se détache des mots, des significations et de leur historicité en se déformant dans une matière

¹⁹⁷ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975, p. 371.

visqueuse et organique qui le suffoque, le protagoniste ne trouve de réconfort que dans l'audition d'un vieux *ragtime* (*Some of These Days*) diffusé par le phonographe au *Rendez-vous des Cheminots*, le café où il se rend parfois pour oublier sa mélancolie débilante, sa conscience anxieuse des contingences et de l'existence engluée dans l'ici-maintenant. Le « vieux *rag-time* avec refrain chanté » (N : 40) ouvre son propre espace-temps dans le statisme de l'existence, offre un refuge à investir pour réordonner la temporalité en une durée quasi-bergsonienne, en prise avec le passé mais briguée vers la possibilité d'un futur, aiguillée vers sa propre finalité :

Tout à l'heure viendra le refrain : c'est lui surtout que j'aime et la manière abrupte dont il se jette en avant, comme une falaise contre la mer. Pour l'instant, c'est le jazz qui joue ; il n'y a pas de mélodie, juste des notes, une myriade de petites secousses. Elles ne connaissent pas de repos, un ordre inflexible les fait naître et les détruit, sans leur laisser jamais le loisir de se reprendre, d'exister pour soi. Elles courent, elles se pressent, elles me frappent au passage d'un coup sec et anéantissant. J'aimerais bien les retenir, mais je sais que, si j'arrivais à en arrêter une, il ne resterait plus entre mes doigts qu'un son canaille et languissant. Il faut que j'accepte leur mort ; cette mort, je dois même la *vouloir* : je connais peu d'impressions plus âpres ni plus fortes. » (*ibid.*)

Alors que l'univers de la petite bourgade où séjourne Roquentin pour ses recherches subsiste dans son marasme, chaque journée systématiquement identique à la suivante, la musique perce le lourd rideau des jours, y aménage une brèche où vacillent Bouville, sa laideur, son ordre idéologique et bourgeois : « Il y a un autre bonheur : au-dehors, il y a cette bande d'acier, l'étroite durée de la musique, qui traverse notre temps de part en part, et le refuse et le déchire de ses sèches petites pointes : il y a un autre temps. » (N : 41) Hors des contingences phénoménales, la musique, « hors du temps et de l'espace [mais aussi] hors du réel, hors de l'existence¹⁹⁸ », suspend le temps et plonge le sujet à l'écoute dans la durée extensible de l'expérience esthétique, le convainc qu'il faut *être*, quoique au-dessus de l'existence quotidienne, qui est de toute façon toujours en trop : pour dépasser la pure contingence, il lui faudra se consacrer à la composition artistique, l'écriture d'une fiction qui, parce que non grevée par le sceau de l'existence, le sauvera de la Nausée : « mais il faudrait qu'on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence. [...] Il faudrait qu'elle [cette histoire] soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence. » (N : 249-250) Qu'elle soit, somme toute, comme cette rengaine un peu mièvre, qui grésille à certains endroits sans atténuer moindrement la prégnance de son impression sur l'auditeur. Se soustrayant aux aléas de l'existence, elle appartient à l'ordre de l'immanence, de la permanence qui ne laisse aucune trace de son

¹⁹⁸ *Ibid.*

passage et qui pourtant « port[e] fièrement [sa] propre mort en soi comme une nécessité interne » (N : 190) :

On a dû rayer le disque à cet endroit-là, parce que ça fait un drôle de bruit. Et il y a quelque chose qui sert le cœur : c'est que la mélodie n'est absolument pas touchée par ce petit tousotement de l'aiguille sur le disque. Elle est si loin – si loin derrière. Ça aussi je le comprends : le disque se raye et s'use, la chanteuse est peut-être morte ; moi, je vais m'en aller, je vais prendre mon train. Mais derrière l'existant qui tombe d'un présent à l'autre, sans passé, sans avenir, derrière ces sons qui, de jour en jour, se décomposent, s'éraillent et glissent vers la mort, la mélodie reste la même, jeune et ferme, comme un témoin sans pitié. (N : 246-247)

La personnification de la mélodie, contrairement à la connivence fabulée par Swann à partir de la petite phrase de Vinteuil, travaille également la description des effets musicaux sur Roquentin, mais plutôt pour en accentuer la dimension ironique. Perméable à l'existence, la substance immatérielle – « *sine materia* » (R-I : 206), pour le formuler avec Proust – de la chanson nargue les « existants » (N : 245) par sa permanence hors des choses, qui transcende le monde phénoménal et nie la finitude : « *Elle* n'existe pas. C'en est même agaçant ; si je me levais, si j'arrachais ce disque du plateau qui le supporte et si je le cassais en deux, je ne l'atteindrais pas, *elle*. Elle est au-delà – toujours au-delà de quelque chose, d'une voix, d'une note de violon. [...] Elle est derrière eux : je ne l'entends même pas, j'entends des sons, des vibrations de l'air qui la dévoilent. » (N : 245-246) À l'inverse d'un galet échoué sur une plage, de la racine d'un marronnier, de la banquette rouge d'un tramway, de toutes ces choses qui existent « délivrées de leurs noms [...], grotesques, têtues, géantes » (N : 179), pures matérialités que ne subsume aucun langage, la musique jouit d'un mode de présence qui survient dans le pur instant sans dépendre de celui-ci, se donnant « comme un perpétuel ailleurs, une perpétuelle absence¹⁹⁹ » que ne menace, de fait, jamais l'insignifiance de l'être-là ; elle est en-dehors de la contingence, en-dehors de la succession de moments éternellement figés dans le présent : « à ce moment précis, *de l'autre côté de l'existence*, dans cet autre monde qu'on peut voir de loin, mais sans jamais l'approcher, une petite mélodie s'est mise à danser, à chanter » (N : 246, nous soulignons.) La musique permet à Roquentin de prendre la mesure d'une autre manière d'être, par-delà le régime de l'existence basement matériel, vécu au jour le jour au rythme des repas, du sommeil, de cette expérience de « l'absolu ou [de] l'absurde » (N : 184) du seul fait d'exister lorsque « [l]es mots [se sont] évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface » (N : 181). Elle formule, dans les modalités d'une présence dans l'absence qui sont le propre de la musique, une possibilité de « justifier l'existence » (N :

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 370-371.

249) par-delà la nécessité de l'éternel présent. L'appel de l'écriture, pressenti au plus fort de l'écoute musicale, répond ainsi à l'exigence d'une transgression de l'existence par la création artistique, qui devient alors génératrice de sens (au sens plein du mot) et ordonnatrice de temps ; le vieux *ragtime*²⁰⁰ fait surgir un passé, un présent et un futur, et invite, du coup, à s'extirper d'un présentisme pétri de trivialité, à éclairer le passé de la conscience d'une avancée, ou à tout le moins d'un certain bougé, et à s'inscrire en tant qu'*être* dans le temps (et non plus existence dans l'instant) : « Mais il viendrait bien un moment où le livre serait écrit, serait derrière moi et je pense qu'un peu de sa clarté tomberait sur mon passé. Alors peut-être que je pourrais, à travers lui, me rappeler ma vie sans répugnance. [...] Et j'arriverais – au passé, rien qu'au passé – à m'accepter. » (N : 250) La musique perméabilise les frontières entre le temps du *hic et nunc* envahissant, abrutissant et le Temps de l'Être, immuable, imperturbablement plein, supposant la présence d'une autre réalité, celle d'un « rêve provoqué²⁰¹ » par-delà la contingence : « Il y a un autre bonheur : *au-dehors*, il y a cette bande d'acier, l'étroite durée de la musique, qui traverse notre temps de part en part, et le refuse et le déchire de ses sèches petites pointes ; *il y a un autre temps*. » (N : 41, nous soulignons.) Parce qu'elle se déploie sans qu'il ne soit possible pour l'auditeur de « changer une note ou de ralentir son mouvement²⁰² », la musique restitue l'histoire dans l'Histoire et permet de penser l'existence à l'horizon d'une téléologie qui dépasse l'individu et qui l'englobe tout à la fois.

À la lumière des nécessités de l'engagement qui seront ultérieurement les modalités de l'écriture sartrienne, les vestiges de platonisme (qu'il nie pourtant) et la tentation de l'absolu que découvrent les passages musicaux du roman peuvent laisser dubitatif, et contredire, à première vue, la conception sartrienne du langage comme *praxis* et comme « être-pour-autrui », où se noue « l'être-dans-le-langage » du sujet à un « être-dans-le-monde » historique et social. Pour l'auteur-philosophe, l'écriture est indissociable d'une responsabilité sur le réel, et ne doit donc pas être envisagée en tant qu'« espace d'une fuite hors du monde, mais comme unique possibilité d'attribuer un sens à lui-même et à la réalité²⁰³ » ; la musique, en revanche, qui est dépassement de la finitude, arrachement au réel et mort à l'existence surrogatoire de Roquentin, apparaît difficilement conciliable avec une pensée du roman engagé telle

²⁰⁰ Il est important de souligner qu'à l'époque de la rédaction du roman, qui s'est échelonnée entre 1930 et 1938, la culture et la pratique musicales de Sartre s'inscrivent de plain-pied dans la tradition savante bourgeoise : s'il s'intéresse au jazz, c'est à travers l'expérience du disque, que filtre l'imaginaire du cinéma et des romans américains d'une part, et pour consolider une posture politique d'autre part. Nous reviendrons sur ces questions à la fin de cette section.

²⁰¹ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, *op. cit.*, p. 371.

²⁰² *Ibid.*, p. 370.

²⁰³ Paolo Tamassia, « Langage », in François Noudelmann et Gilles Philippe [dir.], *Dictionnaire Sartre*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 275.

que la revendiquera Sartre en 1947 dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, où il milite pour une soumission de la prose au service des actions, des faits et des idées plutôt que de l'appréhender comme opacité compacte et repliée sur sa densité : « Pour [le prosateur], les mots sont des conventions utiles, des outils ; pour le poète, ce sont des choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l'herbe et les arbres²⁰⁴. » La tâche de l'écrivain est sociale, elle place le sujet en situation de parole et en quête d'efficacité rhétorique, et oppose ainsi sa fonction à « l'exercice littéraire appelé [...] prose poétique, qui consiste à user des mots pour les harmoniques obscures qui résonnent autour d'eux et qui sont faites de sens vagues en contradiction avec la signification claire²⁰⁵. » En clair, la prose procède du *discours* et non du *langage*, de la signification plutôt que de la signifiante, de l'action et non de la construction esthétique²⁰⁶.

Et pourtant, cette dichotomie entre la subordination du langage littéraire à l'action et la mise à distance d'une écriture-orfèvre, retournée vers un « quant-à-soi » silencieux, s'applique difficilement à *La nausée*, qui problématise la nécessité de « déchirer le tissu des mots pour mener à une saisie des choses et de leur inexprimable contingence²⁰⁷. » La crise aiguë de nausée qui se déclenche au Jardin public est provoquée par le sentiment d'une inadéquation entre les mots et le monde, d'une perte du langage devant la racine noueuse d'un marronnier, l'impossible réunification entre les mots, « noire » ou « absurde » en l'occurrence, et la réalité à laquelle ils renvoient : pour exprimer les choses dans leur pesanteur, pour les penser et se penser au milieu d'elles, les mots ne sont bons qu'à s'interposer entre la conscience et l'épreuve du monde, qu'à biaiser par des abstractions ou des explications sans point de contact avec l'expérience de la contingence, la molle langueur de l'existence. Pour reprendre le vocabulaire employé par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, le « langage-instrument » se dérobe à la conscience de Roquentin devant lequel les mots, refermés dans leur épaisseur propre, se comportent « comme des

²⁰⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 [1948], p. 18. La condition de « choses » est à opposer à celle de *signes*, traversés par le regard vers la chose signifiée : « Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa *réalité* et le considérer comme objet. » (*Ibid.*)

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 341.

²⁰⁶ À l'évidence, cela ne revient pas à occulter tout travail stylistique, puisque, soutient Sartre, « [o]n n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. [...] La beauté n'est ici qu'une force douce et insensible. Sur un tableau elle éclate d'abord, dans un livre elle se cache, elle agit par persuasion comme le charme d'une voix ou d'un visage, elle ne contraint pas, elle incline sans qu'on s'en doute et l'on croit céder aux arguments quand on est sollicité par un charme qu'on ne voit pas. » (*Ibid.*, p. 32-33.) L'auteur soutient en outre plus loin que les sujets imposent leur style, que « [s]i nous n'écrivons plus comme au XVII^e siècle, c'est bien que la langue de Racine et de Saint-Évremond ne se prête pas à parler des locomotives ou du prolétariat » (*ibid.*, p. 34), confirmant ici l'une des prémisses du régime représentatif de la littérature selon Jacques Rancière.

²⁰⁷ Jean-François Louette, « *La Nausée*, roman du silence », *Littérature*, n° 75 (1989), p. 5.

choses et non comme des signes²⁰⁸. » L'expérience traumatique d'une désolidarisation *in actu* entre le monde et le verbal correspond à celle de l'être de langage au sein de l'*épistémè* moderne théorisé par Foucault, ou encore de l'épreuve de la fascination dans l'écriture telle que la décrit Maurice Blanchot, corollaire d'une parole qui n'a « pas le pouvoir de dire [...], étant toujours en-dehors d'elle-même²⁰⁹ » – bref, autant de situations de langage d'emblée inconciliables avec la conception sartrienne de l'écriture engagée, qui réaffirment le hiatus de la poétique de l'auteur dans *La nausée*, paru en 1938, et celle des écrits de l'après-guerre fortement teintés politiquement. Aussi la fonction quasi sotériologique de *Some of These Days*, dont l'irruption tient la nausée à distance et extrait la conscience de la masse informe des choses, est-elle unique dans la production romanesque de Sartre, bien qu'elle présente déjà certains écarts par rapport à l'ensemble du corpus. Pour l'heure, il convient de prendre d'assaut la coexistence d'un trouble dans le langage et du surgissement d'une musique non seulement consolatrice, mais bel et bien heuristique pour Roquentin, coexistence qui nous semble indicielle d'une étanchéité moins grande qu'il n'y paraît aux discours sur la musique et à une mémoire du sensible qui constituent les ferments du récit-partition.

Déliées du sceau imageant des mots, qui les soustraient à la contingence et, du même coup, à leur signification, les choses n'acquièrent donc leur réalité que dans l'immédiateté empirique, et rendent de fait caduque la mise par écrit quotidienne par Roquentin de son emploi du temps : « je me débats contre des mots ; là-bas, je touchais la chose. Mais je voudrais fixer ici le caractère absolu de cette absurdité. [...] Mais moi, tout à l'heure, j'ai fait l'expérience de l'absolu : l'absolu ou l'absurde. Cette racine, il n'y avait rien par rapport à quoi elle ne fût absurde. Oh ! Comment pourrai-je fixer ça avec des mots ? » (N : 184) Ce passage, dont l'interjection lyrique tranche avec le registre généralement documentaire de la prose, s'inscrit en faux contre les positions ultérieures de Sartre, en problématisant le rapport plus ou moins serein de l'auteur avec la notion vilipendée d'*absolu*. À la prise de conscience du schisme irrévocable entre le langage et le monde viendra répondre la plénitude retrouvée de la musique comme instance qui subsiste par-delà l'existence, dans la plénitude de l'être sans matière et sans discours. Le deuil de l'absolu et, de surcroît, du romantisme se révèle donc inachevé chez le jeune Sartre, émergent dans le roman, de même que les crises de nausée, en-dehors des mots, depuis la lézarde mise au jour par la désarticulation des idées et du réel qui tient lieu de nœud ontologique pour le jeune historien. Nœud

²⁰⁸ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁹ Maurice Blanchot, « L'œuvre et la parole errante », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 55-56.

ontologique, et non poétique, puisque la crise du langage qui frappe Roquentin de plein fouet ne donne pas lieu à une déstructuration du texte ni à une opacification complète des choses : si l'alchimie signifiante entre le langage et la verbalisation de la contingence n'opère plus selon les codes de la dénotation, c'est en effet moins au brouillage du réel ou à la confusion du discours que procède l'écriture qu'à une adhérence plus ou moins opératoire entre le langage de Roquentin et son expérience du réel. Tout se passe comme si l'entreprise au fondement de *La nausée* visait à documenter rigoureusement une expérience qui, pour discursive qu'elle soit, ne saurait adhérer au dispositif scripturaire du fait même que cette expérience est très exactement le dysfonctionnement du langage, la disjonction entre les mots et le monde qu'aucune objectivité journalistique ne peut suturer.

Le support du journal intime que calque le roman suppose certes un régime de lisibilité – les cahiers ayant été, à en croire l'avertissement fictif des éditeurs inséré au seuil du livre, « publi[é]s sans rien y changer » (N : II) – et donne ainsi directement accès à la parole du personnage, mais ce dernier ne cesse d'alluder à quelque chose qui aurait eu lieu hors des limites du journal et vers lequel un appareillage textuel persiste à faire signe sans parvenir à le désigner : hésitations lexicales et blancs typographiques ; prolifération des italiques dans les passages de crise qui soulignent le glissement qui opère « du lire au voir, de l'aboli au non-aboli [...] ; au travers et au-delà du sens littéral, le terme en italique *montre* quelque chose d'autre²¹⁰ » ; insertion de guillemets à même le soliloque intime consigné dans le journal de Roquentin, comme pour mettre en représentation et mettre à distance sa pensée ; récurrence des pronoms démonstratifs *ça*, etc., autant de modes de désignation de l'indicible qui renvoient vers un au-delà (ou un en-deçà) du langage. Sous les auspices d'un simulacre de transitivité, l'ineffable intègre le texte comme son noyau inaccessible, évoqué dans les bâillements du discours, dans l'antichambre de la focalisation vers lesquels vient faire signe l'irruption quasi divine de la musique. En ce sens, on pourrait sans doute parler de la présence en creux d'une formation discursive romantique, enchâssée dans le feuilleté diégétique que ne traverse aucun témoignage.

L'avènement du refrain un peu mièvre d'un *ragtime* américain et la fascination qu'il exerce sur Roquentin tracent ainsi une ligne de défaillance supplémentaire entre la pensée rationnelle et le langage. L'air de jazz impulse la poussée d'une conscience créatrice, fend la masse informe du réel et « tranch[e] comme une faux la fade intimité du monde » (N : 245) au profit d'une expérience du sublime, qui vient ronger le carcan de l'existence afin d'exprimer la nécessité d'une émancipation. La révélation musicale,

²¹⁰ Jacqueline Michel, *Une mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 148.

qui se détache de la continuité informe des instants mis bout à bout, rompt avec l'ordre de l'horizontalité pour permettre à l'auditeur de s'anéantir momentanément au monde et saisir les choses à hauteur d'une verticalité. De ce point de vue, il semble que la conception sartrienne de la musique porte encore la trace d'une mémoire musicale romantique, dont est symptomatique l'écoute recueillie de Roquentin, à même d'accueillir, « davantage que la compréhension d'une forme, une épiphanie du Son²¹¹. » Si le régime de perception narrativisé par Sartre participe de la survivance des codes de la musique absolue et rémunère du même coup une tradition esthétique bourgeoise contre laquelle Sartre s'efforce de penser, il n'en demeure pas moins qu'il fait subir un déplacement au foyer de la révélation, qui ne s'accomplit plus dans une pièce issue du répertoire savant, ni même instrumental, mais bien dans un vieux *ragtime* de souche populaire buriné sur un disque Pathé rayé. Qui plus est, l'attitude sollicitée par l'air de jazz, qui ramène pourtant Roquentin à la plénitude de son être, est tournée en dérision lorsque transposée sur la musique romantique²¹², spécialement dans ses manifestations les plus bourgeoises :

Dire qu'il y a des imbéciles pour puiser des consolations dans les beaux-arts. Comme ma tante Bigeois : « Les *Préludes* de Chopin m'ont été d'un tel secours à la mort de ton pauvre oncle. » Et les salles de concert regorgent d'humiliés, d'offensés qui, les yeux clos, cherchent à transformer leurs pâles visages en antennes réceptrices. Ils se figurent que les sons captés coulent en eux, doux et nourrissants et que leurs souffrances deviennent musique, comme celles du jeune Werther ; ils croient que la beauté leur est compatissante. Les cons. (N : 244)

Le point nodal de la réception musicale de Roquentin a beau opérer au niveau émotif, sans commune mesure avec l'idéal normatif d'une écoute critique ou « structurelle », et ruisseler sur son humeur comme une décharge stimulante, la posture revendiquée par le narrateur n'équivaut néanmoins pas aux écoutes passives et sentimentales des dévots de la *Kunstreligion*, qui vont au concert comme d'autres iraient à la confesse. Le verbe « couler » mobilisé pour décrire l'effet sur les auditeurs des *Préludes*, ou de toute autre œuvre de répertoire dont se gargariseraient les publics bourgeois, participe de cette même isotopie de l'organique, du fluide et de l'informe qui prolifère dans les passages consacrés aux épisodes nauséux, alors que les airs de jazz « gardent leurs lignes pures et rigides » (N : 182) nonobstant la pression de fléchissement exercée par la contingence. Toute musique n'a donc pas la même vertu curative à l'oreille de Roquentin, certaines pièces lui apparaissant symptomatiques d'une affectation de bourgeois et, par voie de conséquence, sont réexpédiées du côté de l'existence.

²¹¹ Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée*, op. cit., p. 224.

²¹² Il est significatif de souligner que Sartre était un grand amateur de la musique de Chopin, qu'il jouait secrètement, mais fort bien. (Voir François Noudelmann, *Le toucher des philosophes : Sartre, Nietzsche, Barthes au piano*, Paris, Gallimard, 2008, p. 17-50.)

Le gramophone de Bouville et le vieil enregistrement Pathé, s'ils tiennent lieu de l'orchestre de chambre du pauvre ou du Septuor de l'ouvrier, déploient à tout le moins le fil d'une liberté tendu vers un ailleurs, non plus seulement dégagé de la contingence mais carrément en-dehors du réel. Si Sartre insiste, dans ses textes théoriques, sur la dissimilitude entre l'*irréalité* de la musique telle qu'il l'entend et son existence spéculative au « ciel intelligible » des essences²¹³, sa démonstration trace pourtant les contours d'un horizon intellectuel platonicien encore actif, bien que faiblement²¹⁴. Dans *La nausée*, la musique jazz semble hériter d'une cosmologie idéaliste (« dont [Sartre] [aurait] mis trente ans à se défaire²¹⁵ »), affirme l'auteur dans son autobiographie *Les mots*, qui suppose un horizon musical « tout à fait indépendant[t] du monde phénoménal [...] [qui] pourrait pour ainsi dire subsister même si le monde n'était pas²¹⁶ ». Elle crée une interruption dans le fil de l'existence, tenu momentanément en veilleuse le temps d'une chanson. Sous les substantifs d'*essence* et d'*existence*, le jeune Sartre rejoue au fond la même dialectique entre les Idées et leurs représentations transmise par une tradition pluriséculaire de la philosophie continentale, que la musique, faisant événement dans la continuité des jours, viendrait déstabiliser en suspendant la contingence. Dans cette optique, la musique, en tant que ressort métaphysique à l'échelle du roman, invite à rapprocher la notion de contingence à la Volonté schopenhauerienne, symétriquement tenue à distance par l'expérience musicale. Le jazz, en tant qu'émanation essentielle d'un « au-delà » qui résiste à toute incarnation sensible et qui subsiste encore sitôt dégagé « des sons, des vibrations de l'air qui la dévoilent » (N : 245-246), est pourtant indissociable d'une expérience du temps, qu'elle informe et ordonne pour Roquentin, englué dans un présent indéfini. Le retour du refrain chanté organise l'écoute du scripteur, engagé dans une attente expectative qui donne sens au passé immédiat : « Quelques secondes encore et la Négrresse va chanter. Ça semble inévitable, si forte est la nécessité de cette musique : rien ne peut l'interrompre, rien qui vienne de ce temps où le monde est affalé ; elle cessera d'elle-même, par ordre. Si j'aime cette belle voix, c'est surtout pour ça : [...] c'est qu'elle est l'événement que tant de notes ont préparé, de si loin, en mourant pour qu'il naisse. » (N : 41) La forme cyclique de la chanson donne consistance et sens au frayage du temps, rendu sensible par la musique et tout entier tendu vers son écoulement – les effets de la musique sur Roquentin, qui

²¹³ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, op. cit., p. 371.

²¹⁴ Bernard Sève va même jusqu'à réinscrire la pensée sartrienne de la musique dans la filiation de la philosophie de Saint-Augustin sans « spéculation mathématico-pythagoricienne [...], point d'éternité et point de Dieu », analysant l'ipséité de la musique qui persiste et dure, selon Sartre, peu importe les exécutions à la lumière de la théorie des Idées. (Voir Bernard Sève, *L'altération musicale*, op. cit., p. 253.)

²¹⁵ Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1964], p. 45.

²¹⁶ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme Volonté et comme Représentation*, op. cit., p. 503.

« sen[t] [s]on corps se durcir », « devenir [...] tout dur, tout rutilant » lorsqu'il se trouve « dans la musique » (N : 41-42, nous soulignons), ont une charge explicitement sexuelle que nous examinerons plus loin.

Or cette écoute expectative présuppose la connaissance préalable de la pièce, dont le texte révèle une première audition « siffl[ée] en 1917 par des soldats américains dans les rues de La Rochelle » (N : 40), qui fixe l'écoute archétypale (vraisemblablement sommaire) à une antériorité du récit. La première audition n'acquiert son volume qu'*a posteriori*, dans l'après-coup de la seconde, laquelle permet à son tour de donner consistance à la première. La matrice proustienne fait à nouveau saillie dans ce choix narratif, qui table sur une transcription mnésique préliminaire de la musique et condense le travail de la mémoire en amont, imprimant le « fac-similé » d'écoutes antérieures dans la conscience du sujet comme autant des jalons prescriptifs en prévision d'auditions à venir. Les stades de la perception musicale tels qu'ils infléchissent la démarche aurale mobilisée par les personnages proustiens interviennent chez Sartre de manière implicite ; ils conditionnent l'arrière-plan phénoménologique du roman sans pourtant faire l'objet d'une démonstration exhaustive. L'écoute déployée par Roquentin, en effet, illustre le deuxième temps de la perception musicale proustienne selon le processus cognitif reconstitué par Jean-Jacques Nattiez²¹⁷. La mémoire musicale, qui travaille à *même* la temporalité de l'écoute, permet à l'auditeur de poser, puis de complexifier au fil du temps les pierres angulaires de l'œuvre, dont il visualise mentalement le déroulement, avec ses figures, ses lieux de modulation, ses points de rupture et ses reprises ; comme le souligne Adorno en prenant appui sur Proust, la mémoire permet d'engager, « dans un admirable dialogue avec les auditeurs solitaires et attentifs, [l'éveil des œuvres] à leur seconde vie : comme le font les tableaux de musée selon Proust, elles hibernent pour un but inconnu²¹⁸. » C'est donc sur le mode d'un constant réajustement mémoriel que la musique contribue à réinscrire l'individu dans une temporalité plus large, extérieure à la contingence, et lui permet de se ressaisir dans une historicité qui, débordant le pur présentisme, excède les cadres spatio-temporels de la fiction²¹⁹.

²¹⁷ La seconde étape se joue « au niveau de l'audition répétée d'une même œuvre » et lors de laquelle « on ne comprend pas d'emblée une œuvre [...], il faut y revenir, l'approfondir un peu plus à chaque confrontation » (Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 84.)

²¹⁸ Theodor W. Adorno, « Opéra et disque longue durée » [1969], cité in Jean Lauxerois, « Adorno - sur écoute », *Lignes*, vol. 11, n° 2 (2003), p. 235-236.

²¹⁹ Il faut ajouter que ce procédé de fac-similé mémoriel à partir de la musique jazz n'est possible que parce qu'il s'agit d'un enregistrement, qui fixe dans la durée de la chanson les parties improvisées, instrumentales ou en *scat* de la chanteuse, mais également parce que *Some of These Days*, dans la version de Sophie Tucker qui semble ici servir de référence, appartient à une période primitive du jazz lors de laquelle la part consacrée à l'improvisation était moindre.

L'air fournit à Roquentin une autre façon d'habiter le temps, une autre modalité de l'existence qui serait, non seulement ontologique, mais artistique. Il possède en outre un équivalent historique réel que le lecteur peut identifier et retrouver, s'il le désire, par son titre (*Some of These Days*) et par quelques éléments biographiques livrés sur le compositeur et sur l'interprète, quoiqu'ils aient été permutés dans le roman : la véritable voix derrière le *ragtime* appartient à la chanteuse juive Sophie Tucker, non pas à une « Nègresse » comme l'affirme le texte, tandis que la paternité du standard est attribuée à Shelton Brooks, compositeur canadien d'origine afro-américaine (et non juif, comme le suppose Roquentin). Cette inversion, si elle s'insère dans une configuration socio-économique répandue à l'époque où la Tin Pan Alley, avec son contingent de compositeurs et d'éditeurs juifs qui la constituaient, dominait le marché de la musique populaire et où les grandes voix du jazz et du *scat* étaient le plus souvent afro-américaines, s'explique difficilement, outre en invoquant une possible confusion de la part de Sartre lui-même²²⁰, ou bien une distorsion délibérée de la réalité ; mais quoi qu'il en soit, l'irruption de *Some of These Days* dans la trame de la fiction permet d'ancrer, bien que sommairement, le récit dans une temporalité située, tout en aménageant des points de transversalité entre différentes époques. L'identification de l'œuvre suppose certes une date précise de création (1910), mais le texte vient ajouter d'autres strates temporelles, des cercles concentriques qui se structurent autour de la musique et ouvrent un espace d'irradiation permettant à la mélodie, présence impalpable et non support matériel, d'être *au-delà* ou *derrière* la contingence. Roquentin spécifie que sa première rencontre avec le morceau date de 1917 et le récit se déroule, à en croire la datation du journal, en 1932 ; néanmoins, l'enregistrement, qui est présenté comme « le plus vieux disque de la collection, un disque Pathé pour aiguille à saphir » (N : 40), déploie un niveau de temporalité supplémentaire. La musique, affirmera beaucoup plus tard Sartre, « donne la possibilité de capter le monde tel qu'il fut à un moment donné, sans objet, sans récit, par une harmonie qui l'engendre et le donne authentiquement²²¹ » ; elle s'inscrit dans une expérience du temps qui provoque la rencontre anachronique entre l'autrefois et le maintenant, et inhibe les forces telluriques du présent par l'irruption d'une durée évolutive dans laquelle s'inscrit le présent comme point transitoire. Alors que la première occurrence du *ragtime* dans le roman relance, chez Roquentin, le travail de la mémoire en la

²²⁰ Eugenia Noik Zimmerman attribue la confusion de Sartre à l'endroit de la couleur de la peau de Sophie Tucker à l'histoire personnelle de la chanteuse, obligée par convention, au début de sa carrière, de se couvrir le visage d'un *blackface*, et ayant dû par la suite faire face à la déception de son public, surtout européen, lorsque celui-ci découvrait qu'elle avait en réalité la peau blanche. (Voir « "Some of These Days": Sartre's petite phrase », *Contemporary Literature*, vol. 11, n° 3 (été 1970), p. 375-381.)

²²¹ Lucien Malson, « Sartre et la musique : une amitié secrète et quotidienne. Entretien avec Jean-Paul Sartre », *Le Monde* (juillet 1977), p. 11.

ramenant à sa première audition en 1917, le second passage musical ouvre la scène de l'écoute vers la fable de la composition de la chanson, certes inventée de toutes pièces, mais créant, à partir de la disjonction entre le présent de l'écriture et le début du siècle restitué imaginativement, une brèche temporelle. Dans cette perspective, le court-circuit créé par *Some of These Days* croise la dynamique de la mémoire involontaire proustienne : si elle n'en conserve ni la complexité ni la vitalité du ressort narratif, elle possède à tout le moins cette même faculté de projeter la subjectivité écoutante dans le hors-temps de l'écoute – et de l'expérience – créatrice. Que la critique ait suggéré que la déflagration des souvenirs sous le choc de l'expérience sensible, au fondement des réminiscences proustiennes, faisait l'objet d'un détournement satirique dans la théorie des « moments parfaits » et des « situations privilégiées » (N : 210) recherchés par Anny, l'ancienne compagne de Roquentin qui aspire à faire de sa vie une œuvre d'art, ou encore que la *Recherche du temps perdu* sartrienne inverserait le modèle proustien en une « *Perte du temps recherché*²²² », l'ombre tutélaire de Proust plane sur *La nausée* et se répercute dans la problématique nodale entre musique, écriture et mémoire qu'elle développe dans les rémanences du modèle proustien. Du reste, heureuse coïncidence ou clin d'œil délibéré, ce n'est jamais Roquentin lui-même qui actionne le phonographe, mais une employée du prénom de Madeleine, dont le geste médiateur déclenche l'expérience mémorielle consolatrice, la soustraction au temps présent puis, dans l'*explicit* qui replie la fin sur le début du roman, l'épiphanie de la vocation littéraire.

Un autre parallélisme se dessine enfin dans l'espace de projection ouvert par la musique, à travers lequel l'auditeur accède, par l'invention fantasmatique et le privilège propre à la musique (tant sartrienne que proustienne) de déplier une temporalité autre, à la scène de composition inaugurale. Qu'elle relève de la fantasmagorie ou qu'elle respecte une réalité historique ou biographique, celle-ci intervient dans le fil de la méditation auditive en guise de propédeutique à l'écriture : de manière similaire au protagoniste de la *Recherche*, dont l'écoute rend compte d'un déplacement de ses préoccupations amoureuses comme esthétiques vers la démarche du compositeur, tel qu'on a pu le constater entre autres par le transfert entre le sommeil imaginé de Mlle Vinteuil devenue, comme Albertine qu'il se représente assoupie, l'égérie de l'artiste²²³, Roquentin s'engage dans la musique jusqu'à discerner, derrière le flux sonore qui se diffuse dans l'atmosphère chauffée du café, le tableau virtuel de sa composition. Ce tableau, du reste, participe de la sotériologie musicale proustienne, au sein de laquelle la musique porte l'auditeur à la limite de ses possibilités et travaille, moyennant un saut qualitatif, son rapport au monde : en d'autres termes, la

²²² Jean-François Louette, *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2002, p. 99.

²²³ Voir chapitre précédent, *supra*, p. 285-287.

musique apparaît comme le rempart ultime contre la dissolution du sujet dans l'insignifiant, elle permet aux velléités informulées de se constituer en programme existentiel.

De la torpeur du bistrot bouvillois à la canicule new-yorkaise du début du XX^e siècle, la musique devient donc une machine à voyager dans le temps, une chambre noire qui développe les grains du passé enserrés au creux de la mélodie ou bien, pour reprendre une métaphore typiquement proustienne, une lanterne magique :

Moi, je croupis, je m'endors à moitié. Dans un quart d'heure, je serai dans le train, mais je n'y pense pas. Je pense à un Américain rasé, aux épais sourcils noirs, qui étouffe de chaleur, au vingtième étage d'un immeuble de New York. Au-dessus de New York, le ciel brûle, le bleu du ciel s'est enflammé, d'énormes flammes jaunes viennent lécher les toits ; les gamins de Brooklyn vont se mettre, en caleçons de bain, sous les lances d'arrosage. La chambre obscure, au vingtième étage, cuit à gros feu. L'Américain aux sourcils noirs soupire, halète et la sueur roule sur ses joues. Il est assis, en bras de chemise, devant son piano ; il a un goût de fumée dans la bouche, et vaguement, vaguement, un fantôme d'air dans la tête *Some of these days*. Tom va venir dans une heure avec sa gourde plate sur la fesse ; alors ils s'affaleront tous deux dans les fauteuils de cuir et ils boiront de grandes rasades d'alcool et le feu du ciel viendra flamber leurs gorges, ils sentiront le poids d'un immense soleil torride. Mais d'abord il faut noter cet air. *Some of these days*. La main moite saisit le crayon sur le piano. *Some of these days, you'll miss me honey*. (N : 247)

La fresque que brosse sur son passage le *rag-time*, dont l'éclat incisif « tranch[e] comme une faux la fade intimité du monde » et fait ainsi tomber le voile « des épaisseurs et des épaisseurs d'existence » (N : 245), se détaille avec une exhaustivité et une puissance évocatoire, où résonne un imaginaire emblématique de l'Amérique des années 1900 potentiellement cristallisé par le cinéma et les romans de Dos Passos, et participe de l'illusion d'une déformation de l'espace-temps devenu gigogne sous l'effet de la musique. Le décor du restaurant, avec sa clientèle insipide, son mobilier dépareillé et son miroir taché, s'efface sous le déploiement d'un tableau urbain qui rivalise en termes de précision figurative avec le milieu bouvillois dans lequel se trouve véritablement Roquentin : tout se passe comme si la musique, qui ronge le présent pour organiser son propre temps « qui cessera [de lui]-même, par ordre » (N : 41), menait vers un autre espace, une autre ville formée dans le flux insubstantiel des sons où Roquentin parvient à « souffrir en mesure » (N : 246) avec « ce gros veau plein de sale bière et d'alcool » (N : 248) chez qui il distingue pourtant un « frère inconnu » (R-I : 342), un *alter ego* cosmique auquel il s'unit dans la solitude, l'alcool et l'acte créateur. Au seuil du dénouement, Roquentin termine son verre de bière tiède en distinguant progressivement chez lui une envie de créer à son tour, qui résonne avec l'image mentale du Juif aux gros sourcils qui griffonne les paroles de la ritournelle : « Il tenait mollement son crayon et des gouttes de sueur tombaient de ses doigts bagués sur le papier. Et pourquoi pas moi ? » (N : 247-248) Le

geste d'écriture, qui canalise la visualisation au détriment d'une composition au piano, permet d'insister sur le déplacement de la mise en fiction de la création de *Some of These Days* vers le roman à venir de Roquentin, de l'impasse de sa déréliction actuelle à la lassitude désespérée mais féconde du compositeur qu'il inscrit dans le prolongement de son angoisse : « Mais je ne pense plus à moi. Je pense à ce type de là-bas qui a composé cet air, un jour de juillet dans la chaleur noire de sa chambre. J'essaie de penser à lui à travers la mélodie, à travers les sons blancs et acidulés du saxophone. » (N : 248) La musique devient un fil à même de raccorder différentes souffrances en une même expérience synchronique. Modelant le sujet créateur dans la pâte de ses propres obsessions, le charme musical insuffle à l'histoire inventée par Roquentin une vie alternative, dégagée des contingences comme la musique elle-même, qui rend cette autre vie possible et qu'il perçoit vaguement derrière la nappe sonore : « Il avait des ennuis, tout n'allait pas pour lui comme il aurait fallu : des notes à payer – et puis, il devait bien y avoir quelque part une femme qui ne pensait pas à lui de la façon qu'il l'aurait souhaitée – et puis il y avait cette terrible vague de chaleur qui transformait les hommes en mares de graisse fondante. » (*ibid.*) De la nausée à la fonte adipeuse caniculaire, un même marasme rive Roquentin et son double imaginaire à leur morosité, qu'accentue un rejet amoureux plus ou moins lancinant – au terme du roman, le protagoniste a revu Anny, son ancienne compagne, dans une chambre d'hôtel parisienne, espéré une réconciliation avec elle, puis s'est résigné à l'impossibilité de leur histoire – et qui invite alors, selon une loi de nouveau proustienne, à dépasser le stade du deuil amoureux en prenant appui sur l'écriture comme mort à l'existence²²⁴ et naissance à l'être.

Dans un article consacré aux interrelations entre musique et érotisme dans *La nausée*, Sylvie Vanbaelen montre comment le roman envisagé par Roquentin, « qui partagerait toutes les caractéristiques de la musique [...], serait son propre substitut à l'acte érotique avec Anny, réalisant métaphoriquement une union avec elle²²⁵. » Si l'hypothèse du chagrin amoureux et de la privation sexuelle comme ferments à la névrose de Roquentin semble séduisante, l'importance que lui concède Vanbaelen nous paraît quelque peu exagérée, susceptible de réduire l'expérience ontologique de déréliction à une peine d'amour et d'ainsi faire l'impasse sur tout un pan du malaise (métaphysique, langagier, temporel) de Roquentin. Aussi croyons-nous que la rupture avec Anny exacerbe le mal-être

²²⁴ On pourrait encore là conjuguer le régime proustien de la création, sous lequel les modalités d'incarnation de l'écrivain dans l'espace mondain sont celles de l'insularité et de l'exclusion à la faveur d'une survivance par l'œuvre, à l'écriture sartrienne comme échappatoire à l'existence et réinsertion de l'œuvre dans la téléologie historique.

²²⁵ Sylvie Vanbaelen, « Anny, Syrinx de Roquentin : musique et érotique dans *La nausée* de Jean-Paul Sartre », *The Romanic Review*, vol. 90, n° 3 (mai 1999), p. 404.

du protagoniste sans en être cependant l'unique déclencheur, et injecte à la réception musicale une dynamique érotique qui révèle les préoccupations inexprimées qui émergent, transfigurées, dans le processus de l'écoute : avant le surgissement de la musique, le narrateur reconnaît qu'en « fisa[n]t ses comptes mécaniquement[,] stagn[e]nt toutes ces pensées désagréables qui ont pris la forme d'interrogations informulées, d'étonnements muets et qui ne [l]e quittent plus ni jour ni nuit. Des pensées sur Anny, sur [s]a vie gâchée. » (N : 244) La sexualisation des effets du *ragtime* sur le personnage n'est sans doute pas étrangère à l'influence souterraine de son désir frustré pour Anny, dont Vanbaelen a soulevé les ressemblances avec la solidité et la ténuité de la musique : « Autrefois mince et ferme comme la chanson, Anny pouvait “durci[r] ses beaux traits” et “met[tre] de l'ordre” dans les choses. Telle la chanson, elle parvenait à faire sentir l'irréversibilité du temps²²⁶. » Anny, en outre, semblait occuper une fonction active dans la relation, douée d'un potentiel d'agentivité d'autant plus puissant que Roquentin se laissait porter par une nonchalance annonciatrice de sa constitution nauséuse. Revenant sur les tensions jamais dénouées dans leur liaison, c'est également elle qui maintient son refus à poursuivre leur relation, consciente, comme la musique porte en elle-même la promesse de sa fin, de l'impermanence interne des choses : « je voulais agir. Tu sais, quand nous jouions à l'aventurier et à l'aventurière : toi tu étais celui à qui il arrive des aventures, moi j'étais celle qui les fait arriver. Je disais : “Je suis un homme d'action.” » (N : 213) La dynamique du couple, fondée sur l'inversement symbolique des pôles du masculin-actif et du féminin-passif, confine Roquentin à la posture féminine de l'attente et assimile Anny, « en état de perpétuel départ, de voyage²²⁷ », aux modalités de la virilité et de la conquête lointaine : c'est par ailleurs celle-ci qui initie les retrouvailles par le biais d'une lettre, qui fait événement dans la continuité des jours de Roquentin et réordonne celle-ci en fonction de leur rendez-vous. La lettre organise une scénographie de l'attente, que le personnage meuble activement en cherchant à recomposer mentalement le contenu et les formulations qu'elle renferme : comme le conçoit Barthes, « [c]'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps ; elle tisse et elle chante ; les Fileuses, les Chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du Rouet) et l'absence (au loin, des rythmes de voyage, houles marines, chevauchées). [...] [C]et homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé²²⁸. » Cette émasculat ou, à tout le moins, cette dévirilisation que ressent le narrateur face à l'indépendance d'Anny et à l'emprise qu'elle conserve sur son

²²⁶ *Ibid.* L'auteure souligne.

²²⁷ Roland Barthes, « L'absent », *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 19.

²²⁸ *Ibid.*, p. 20.

environnement – elle insiste pour que les situations correspondent à un certain script, elle domine les événements tandis que son ancien compagnon, dont « [l]a chair elle-même palpit[e] et s’entrouvr[e], s’abandonn[ant] au bourgeonnement universel » (N : 189), s’enlise parmi les choses qui l’envahissent – s’oppose à la transcendance qu’il pressent à l’écoute de la musique, qui le rend à sa « liberté phallique²²⁹ » plénière. Nous avons d’ores et déjà mentionné les réactions somatiques de la musique sur Roquentin, dont le corps s’affermit et se dresse lorsqu’il écoute la rengaine de jazz ; mais la musique elle-même, et le jazz en particulier, à l’inverse des *topoi* habituels assimilant le *continuum* sonore du musical à la fluidité océanique et, de surcroît, à la sphère du féminin, « se jette en avant, comme une falaise contre la mer » (N : 40), elle stoppe l’alanguissement organique et proliférant de l’existence – que miroitent au contraire les extases musicales provoquées par la musique classique décriées dans le passage susmentionné²³⁰. La force avec laquelle la musique propulse Roquentin vers sa vocation, décrite par la personnification (qui s’appuie sur une comparaison) de la mélodie qui « a tranché comme une faux la fade intimité du monde » (N : 245), disait déjà la charge érotique inhérente à la musique, sa pénétration dans la matière molle et visqueuse de l’existence et dont les retombées convertissent, par un pouvoir quasi alchimique, l’homme impuissant en romancier en puissance : pour reprendre le poncif wagnérien, la musique *féconde* la vocation littéraire de Roquentin, l’exhorte à devenir à son tour homme d’action²³¹. La prise de parole *via* l’acte d’écriture, forte de la connotation virilisante associée à l’objet-stylo comme instrument de domination et d’organisation d’un réel informe et cryptique, recouvre une dimension à la fois symbolique et prophétique au regard de la production sartrienne ultérieure : à l’aune de l’économie du roman, la musique replie moins l’épilogue du récit sur son ouverture qu’elle ne sanctionne le dénouement comme le seuil indécidable entre l’amorce d’une production romanesque à venir, virtuelle ou historique, et l’absence effective d’œuvre. Le journal de Roquentin, qui retrace la genèse du projet romanesque comme le récit du récit, le *work in progress* de l’écriture, soulève la même oscillation mise en branle par la poétique de Proust : la fiction que convoite le protagoniste de *La nausée* se réduit-elle à l’œuvre que nous venons de lire ou appartient-elle à la pure potentialité d’une temporalité diégétique ? Annonce-t-elle au contraire, comme permet de le suggérer un passage dans *Les mots* (1964), où l’auteur revient sur l’écriture

²²⁹ Michel Contat et Michel Rybalka, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, édition établie par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1785.

²³⁰ Sartre semble ici se souvenir du revirement nietzschéen contre la musique de Wagner et la puissance d’effémination sur les publics pâmes qu’il lui reproche. On retrouve en effet un même champ sémantique de l’organique, du fluide et de l’aquatique comme vecteurs de dissolution et symptômes d’une défaillance de la volonté.

²³¹ Sylvie Vanbaelen, « Anny, Syrinx de Roquentin : musique et érotique dans *La nausée* de Jean-Paul Sartre », art. cit., p. 405.

de *La nausée* sous l'angle d'une adéquation entre lui-même et Roquentin²³², le point de jonction romanesque dans la trajectoire *a priori* philosophique de Sartre, et la production subséquente de l'auteur comme l'accomplissement du programme romanesque de Roquentin²³³ ? Quoi qu'il en soit, la musique apparaît comme un véhicule de conversion dans l'*opus* inaugural de Sartre ; elle conduit paradoxalement l'être hors-du-langage vers le terreau du discours, non pas pour retourner le verbal contre elle-même mais pour inciter le romancier à l'action et l'assister dans son entrée dans *l'âge de la parole*.

Œuvre satellite du corpus sartrien, *La nausée* se situe dans la marge du récit-partition dont il hérite de l'horizon de signification musical sans néanmoins en reprendre les modalités formelles : il s'agit plutôt d'un roman au confluent entre le régime musical de l'écriture et les exigences transitives de la prose d'idées que défendra ultérieurement Sartre, point de rencontre d'où jaillit une configuration du sensible inédite dans son œuvre. La musique écoutée par Roquentin, une ritournelle enfouie dans l'épaisseur de la fiction dont seules quatre notes du saxophone et les paroles du refrain, d'une trivialité exemplaire, émergent à la surface du texte, ne devient œuvre d'art qu'à condition qu'il l'investisse comme telle par l'imagination : les manifestations sensibles – les *analogia* – de l'œuvre musicale, elle-même perpétuellement absente, sollicitent l'actualisation de l'auditeur, qui vise de la sorte l'objet irréel et invisible de la musique. C'est pourquoi il fallait que *Some of These Days* ne fut pas interprétée *in praesentia* par un orchestre, de même qu'il n'importait peu que la pièce fut complexe ou l'enregistrement d'exception en proportion de la portée imageante de la conscience projetée sur elle. Nous sommes alors en pleine contradiction avec l'esprit du jazz tel que Sartre en fera l'expérience quelques années plus tard et dont témoigne l'article à l'accroche célèbre qu'il lui consacra après un voyage aux États-Unis : « La musique jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place²³⁴. » Cette musique tout entière vouée à « l'éclat étourdissant d'un instant²³⁵ » n'est pas encore celle dont Sartre, *via* Roquentin, se réclame : si la nature populaire du *ragtime* et son mode « impur » de diffusion ont manifestement pour mobile une conscience socialiste (aux inflexions encore pittoresques), l'écoute reste orientée par les codes perceptifs

²³² « J'étais Roquentin, je montrais en lui, sans complaisance, la trame de ma vie ; en même temps j'étais moi, l'élu, annaliste des enfers, photomicroscope de verre et d'acier penché sur mes propres sirops protoplasmiques. » (Jean-Paul Sartre, *Les mots*, *op. cit.*, p. 203-204.)

²³³ Deborah Evans soutient que l'œuvre à venir de Roquentin pourrait correspondre à *L'âge de raison*, le roman qui succède à *La nausée* dans le corpus romanesque sartrien, par l'exploitation de thèmes et de motifs similaires. (Voir « 'Some of These Days', Roquentin's 'American' Adventure », *Sartre Studies International*, vol. 8, n° 1 (2002), p. 58-72.)

²³⁴ Jean-Paul Sartre, « Nick's Bar, New York City » [1945], in Michel Contat et Michel Rybalka [éd.], *Les écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970, p. 680.

²³⁵ *Ibid.*, p. 681

de la musique savante du XIX^e siècle qui compose pour l'essentiel, et bien malgré lui, son imaginaire musical. Quoi qu'il en soit, le dispositif d'écoute performée par le texte redouble donc notre posture de lecteur, à l'aune de laquelle la connaissance du *ragtime* n'a, à peu de choses près, aucune incidence sur la poussée de notre interprétation vers les mécanismes du musical. Au même titre que, dans la philosophie sartrienne de l'art, l'*analogon* constitue le socle contre lequel s'appuyer pour dépasser le stade perceptif en vue d'atteindre la véritable expérience esthétique (laquelle table sur l'irréalité de l'œuvre d'art), l'irruption de la musique dans le tissu romanesque nécessite que l'on dépasse la chanson et ses incarnations lyriques pour rendre sensible, de concert avec Roquentin, le travail critique du musical dans la texture même de l'écriture – ce qui revient, *in fine*, à se soustraire au contingent et à l'immédiatement visible pour rendre sensibles une conscience et une mémoire du temps, dont le sens, comme celui de la musique, marque pourtant la matière du langage sans laisser de traces explicites et formulables.

Quand parler c'est se taire : mémoire, musique, silence

L'empreinte proustienne sur *La nausée* comporte à l'évidence une charge ironique symptomatique d'une volonté d'*épuiement* du récit-partition archétypal, que l'on retrouve poussée à l'extrême chez Louis-René des Forêts. Dans un même élan que le narrateur beckettien, en lequel Dominique Rabaté voit une exaspération du protagoniste de la *Recherche*, « le narrateur proustien a un devenir [forestien] », par l'accomplissement de « la destruction la plus systématique du romanesque [constitutive de] l'essence du projet proustien²³⁶ ». À première vue pourtant, tout oppose *La Recherche* au *Bavard*, opuscule court mais dense dans lequel une parole omniprésente dénonce la fiction et ses fabulations en réfutant, par le crible du soupçon, la véracité des propos narratifs au fil de leur exposition pour qu'il ne reste plus qu'une voix qui prendrait corps à même l'écart entre celle-ci et la présence de son énonciation : « *Analogon* de l'écriture (avec laquelle elle se confond au début du récit), la voix du bavard s'abîme dans l'immédiateté mouvante, inassignable, d'une présence à soi²³⁷. » Se donnant d'entrée de jeu comme une confession sur l'étrange « mal » (B : 12) qui ronge un « je » anonyme, celui du besoin irrépressible de parler et de n'avoir « absolument rien à dire » (B : 17), le récit repose sur l'anecdote assez banale d'un homme en état d'ébriété dans un *dancing* qui séduit la compagne d'un autre le temps d'une danse et se tourne en ridicule en cédant à une « crise de bavardage » qui déclenche l'hilarité de sa partenaire et de l'ensemble des clients du bar ; il s'enfuit alors dans la nuit glaciale, mais l'homme qui accompagnait initialement la femme du

²³⁶ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 148.

²³⁷ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 57.

dancing le retrouve et le moleste violemment, puis le laisse inconscient dans la neige. Un chœur de petits séminaristes à la voix angélique le tire à l'aube de son sommeil léthargique et, sous le charme de ce chant sublime, le persuade de ne plus jamais parler. Mais de fait, le soliloque relance son roulement de plus bel et amorce la dénégation du récit, par un dévoilement des rouages de la fiction et des mécanismes du romanesque qui tournent à vide, puis le passage au sas de la crédibilité de son propre discours jusqu'à interpeller les lecteurs, les inviter à interroger l'éventuel ancrage corporel de la voix narrative : « Suis-je un homme, une ombre, ou rien, absolument rien ? Pour avoir longuement bavardé avec vous, ai-je pris du volume ? M'imaginez-vous pourvu d'autres organes que ma langue ? Peut-on m'identifier avec le propriétaire de la main droite qui forme les présentes lettres ? » (B : 148) Vitalisé par un mouvement pendulaire entre montage et démontage des impostures qui ne laisse intacte que la présence d'une voix envahissante, le récit suture l'écart au fondement du langage qu'au moment où il s'annule en tant que fable, qu'il verrouille la substance de son discours dans un arrière-texte inaccessible pour le lecteur : parler, comme écrire, ne consiste plus qu'à *se dire en train de parler*, qu'à performer la parole qui ordonne des faits en une fable donnée pour mieux déboulonner son artificialité événementielle. Dans cette mise en abyme de la parole, les crises de bavardage du Bavard criblent de trous le discours du narrateur, dans lesquels s'engouffre le langage du personnage raconté au profit d'une mise en représentation muette, surperformée par l'instance élocutoire. Nous savons que le Bavard parle, puisqu'il nous en informe, mais par ce paradoxe performatif de celui qui dit « Je parle », l'énoncé oblitère ce qui est réellement affirmé. En revanche, ces béances narratives ne ménagent pas pour autant de saisies dialogales par lesquelles ouvrir le monologue du Bavard, répondre à ce « je » omnipotent par un « tu » critique, malgré les apostrophes au lecteur qui émaillent çà et là le discours : par le biais d'une parole duplice, scindée entre la trame testimoniale qui se charge du récit et la voix narrative qui ponctue la première de commentaires, de négations, de digressions, de récusations ou de justifications, entre parenthèses ou non, la parole dialogue avec elle-même dans une joute oratoire qui lutte contre le discours et rend proprement impossible l'acte de raconter.

On sait que le Bavard parle, mais on n'apprend jamais *de quoi* il parle, comme si l'aveu du « je parle » revenait de fait à jeter un voile sur le contenu véhiculé. En canalisant le discours sur l'acte locutoire, le Bavard corrode de l'intérieur la puissance référentielle du langage et rabat l'étendue du message sur le support qui en fournit le socle : nonobstant quelques jalons contextuels qui cernent les crises de bavardage comme autant de cercles concentriques grevés par le mensonge, l'insistance du narrateur à mettre sa parole en représentation signe l'absence de tout discours exogène à « la souveraineté

solitaire du “je parle” [...] [qui] n’est plus discours et communication d’un sens, mais étalement du langage en son être brut²³⁸ ». Les épisodes de crise de bavardage du Bavard ne sont donc jamais proprement racontés, conformément au régime moderne de signification dans lequel le langage qui se raconte manque définitivement son centre. La trajectoire discursive du *Bavard* serait donc à comprendre comme une allégorie de la condition langagière et de l’expérience littéraire modernes : le monologue devient le prétexte d’un chassé-croisé d’affirmations, d’invectives, de corrections et de contradictions, la parole se déploie le long d’allers-retours entre un fait et son contraire, l’énonciation se duplique en une sorte d’ombrage ou de traduction simultanée, versant critique ou méta-textuelle du narrateur qui vient sans cesse surenchériser, nuancer ou infirmer les propos du « je » et trahir le simulacre de l’histoire racontée, elle-même forgée de toutes pièces. La fiction s’écroule, et avec elle l’illusion référentielle, contrecarrées par un langage qui n’arrive ni à représenter, ni à se saisir ou à se fixer dans l’immédiateté de l’écriture. Au même titre que la femme avec qui le Bavard danse se révèle être une prostituée, et, *a fortiori*, complètement fantasmée, le langage ne nourrit qu’une fausse intimité avec l’écrivain, et incarne le lieu d’une communication et d’une communion impossibles. Même « parler [d’un] besoin de parler » (B : 145) ne permet pas l’adhésion à soi ; au contraire, cela en exacerbe l’écart fondamental au creux du langage, disperse la signification au lieu de la replier sur les signes qui l’appellent.

Un passage particulièrement symbolique interrompt cependant la dispersion du sujet dans le flot logorrhéique pour opérer une singulière fusion entre l’instance élocutoire du « je » et la présence sensible – volume ou grain – de sa voix, et le ramener à son immédiateté première. Harassé par les coups du petit homme roux du *dancing* et à-demi inconscient dans la neige froide, une musique sublime, séraphique, qui semble « descend[re] du ciel ou [...] de l’autre bout du monde » (B : 115), l’extirpe de sa catalepsie et le rend à lui-même par une anamnèse quasi proustienne de son enfance en Bretagne, lors de laquelle il « découv[r]e [...] tout autre chose que des rêves dérisoires : des passions vivantes et par exemple l’impossibilité de pactiser avec ce qu’[il] exécrai[t], la certitude puérile d’être tout à fait maître un jour de disposer du monde ». (B : 128) Ce segment, qui marque une apparente césure dans le texte par l’irruption d’une tonalité lyrique et la prégnance de l’appareillage romantique encadrant l’expérience musicale, ne participe au fond que du « spectre romanesque²³⁹ » qui plombe le récit dans un entre-deux indécidable, ni *tabula rasa* ni pur épigone du discours littéraire, et rend sensible l’imaginaire musical qui régit le récit-

²³⁸ Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986 [1966], p. 11-12.

²³⁹ Marie-Pascale Huglo montre bien comment *Le bavard* joue avec les ficelles de divers discours romanesques et insuffle à son monologue « la force imaginaire du romanesque » pour « s’imposer comme pure énonciation. » (Voir Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, op. cit., p. 65.)

partition, en creuse les hantises. Car dans la surenchère de sublime déployée pour décrire le chant angélique qui parvient au narrateur « du haut de cette grande muraille, sise en bordure du canal » (B : 116) gît l'ironie à outrance, symptôme du deuil inachevable de la modernité, hantée par la perte du sens et la nostalgie d'une parole souveraine et plénière.

La scène musicale du *Bavard* ouvre un espace d'adhésion entre le verbe et la voix, calquée sur la circularité du son et du sens musical qui opère en régime autarcique ; mais elle décline cette modalité à partir de *topoi* du discours musical si éculés que cette intermission initialement souhaitée chancelle vers l'image d'Épinal, et que sa puissance s'étiolé dans l'excès de sentimentalisme. Émanant de l'autre côté d'une muraille, portée par le chant « si pur et si ineffable » (B : 117) de jeunes séminaristes désincarnés, la musique charrie les émanations divines d'un sacré « qu'il n'[est] permis qu'à un très petit nombre d'élus d[']entendre » (B : 116). Ainsi métamorphosée en *vox Dei* médiatisée par des émissaires angéliques, la musique enjoint le Bavard à se taire et à conformer son attitude au recueillement du mystique : « sans doute fallait-il être en état de les recevoir, et de plus en plus prenait corps en moi cette idée flatteuse pour ma vanité que puisque je jouissais de ce rare privilège, c'est que j'en avais été jugé digne, mieux encore, c'est que j'en étais le destinataire exclusif. » (*ibid.*) Le chœur invisible, que le siège lointain d'où il provient prive de corps ses chanteurs comme des petits anges musiciens, participe de l'illusion d'une musique divine et consolatrice, véritable substitut à l'ubiquité de la parole – qu'elle relève de Dieu ou du Bavard, réduit à n'être qu'un discours sans corps ou, plus exactement, à ne prendre corps que dans la matière verbale : « Ici la chair s'est faite verbe²⁴⁰ », ironise Anthony Wall, mettant du coup en évidence l'écart imparable entre le Bavard et la chorale enfantine de l'autre côté de la muraille. Que le chant désincarné des séminaristes s'approprie la limite idéale du langage revient en outre à creuser le tombeau du protagoniste, instance dénuée de corps qui n'existe que dans la performativité de son propre laïus : « La mort est dans l'écoute²⁴¹ », soutient Jean Lauxerois, dans la mesure où l'écoute – et le *s'écoute* – donne au sujet l'illusion de sa durée en réalité discontinue, tandis que le temps musical engage l'irréversibilité de la durée. L'expérience *mystique* se double donc d'une expérience *tragique*²⁴², l'immédiateté à soi retrouvée dans l'écoute du chant annonce invariablement le désenchantement subséquent, l'inanité de la « parlerie [qui] détruit le silence, tout en empêchant la parole²⁴³. » Ainsi

²⁴⁰ Anthony Wall, « Au-delà du langage, c'est la mort d'un bavard », *Études littéraires*, vol. 22, n° 2 (automne 1989), p. 141.

²⁴¹ Jean Lauxerois, « À bon entendeur. Petite note sur "l'écoute structurelle" », *Circuit*, vol. 14, n° 1 (2003), p. 96.

²⁴² Nous empruntons cette opposition à Sarah-Dominique Rocheville (*Étude de voix chez Louis-René des Forêts*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004, p. 47.)

²⁴³ Maurice Blanchot, « La parole vaine », *L'amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 145.

s'insurge le Bavard dans la clausule du chapitre (qui coïncide avec la fin du récit proprement dit, relayé ensuite par le métadiscours qui entreprend de démonter les fils de l'illusion romanesque) : « Assez ! m'écriai-je en sanglotant, assez ! après un tel chant, comment oserais-je encore ouvrir la bouche ! » (B : 133) Cette exclamation, proférée aux abords du canal qui empêche d'atteindre le lieu de la musique, laisse présager la mort du Bavard en tant qu'instance narrative, le personnage ayant déjà montré les marques de son anéantissement dans le chant, de sorte qu'il ne reste plus que le discours qui prendra en charge le dénouement du texte. En effet, le chant des séminaristes qui lui parvient l'*emplit* d'emblée d'un sentiment de complétude comparable à la satisfaction post-bavardage, qui le laisse également *vidé*²⁴⁴, comme projeté hors de lui-même :

j'étais tout entier la proie de cette musique qui m'inondait, m'écrasait, m'anéantissait de toute son effrayante plénitude – effrayante, parce qu'elle me laissait complètement désarmé. (Je n'ai jamais eu à me suggestionner pour m'émouvoir à l'audition de mes œuvres préférées : elles ont sur moi une vertu dominatrice à laquelle je ne cherche pas à me soustraire ; c'est ainsi que je pense volontiers qu'elles seules peuvent me porter à mon propre sommet. [...]) (B : 118)

Le narrateur assume le pôle passif dans le dispositif musique-auditeur qui se trame entre le chœur et lui-même, comme le montrent le champ sémantique de la domination et la gradation de verbes (inonder, écraser, anéantir) qui rythment la dilation de la musique dans l'âme du Bavard, dès lors réduit à sa seule disponibilité écoutante. Ainsi projeté hors de lui-même sous l'action délogeante du chant choral, le « je » quitte les ornières du reportage « clinique » des crises de bavardage et perd le contrôle de son témoignage, qu'il voulait pourtant le plus transparent possible, qui se met à converger vers la voix discursive : « Le récit dépasse alors les bornes que le discours lui a assignées, la succession des événements narrés prend le pas sur leur raison d'être et se manifeste, du coup, comme une force pure²⁴⁵. » La voix narrative se replie sur la voix discursive, cherche à sceller sa rondeur retrouvée dans la musique par une coïncidence entre « le silence désiré et le désir de mort²⁴⁶ », entre clôture de la fiction et dissection du récit. Aussi croyons-nous que ce hiatus dans la progression du texte, dont résulte la transition du niveau diégétique au niveau énonciatif, trouve son point d'impulsion dans l'expérience musicale qui confronte le Bavard à l'incompétence de son discours et aux limites de son entreprise. Nous en tenons pour preuve cette remarque, véritable plaque tournante du programme narratif :

²⁴⁴ Dominique Rabaté signale la comparaison filée entre les crises de bavardage et l'acte d'onanisme (par exemple, dans l'*explicit* du roman : « Je ne suis pas à la hauteur de mon *vice*, je ne me suis d'ailleurs jamais vanté de l'être. Mais, dans l'ensemble, je suis arrivé à ce que je voulais obtenir. *Je me suis soulagé* » (B : 155, nous soulignons.) (Voir Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts*. *La voix et le volume*, Paris, Librairie José Corti, 1991, p. 32.)

²⁴⁵ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, *op. cit.*, p. 62.

²⁴⁶ *Ibid.*

On m'excusera si je m'abstiens pour une fois de chercher à déceler quels sont les traits qui pourraient me permettre de caractériser et de définir une émotion dont je n'ai été que le témoin hagard, elle me paraît trop particulière, trop personnelle et par là même dénuée d'une suffisante puissance de suggestion pour que cela vaille la peine de m'y attarder. Que saurais-je en dire ? Mieux vaut à tous égards la laisser de côté, [...] faisant à mes yeux figure de *révélation comme le déchirement soudain d'un voile ou l'éclatement d'une vérité*. (B : 119-120, nous soulignons.)

Tandis que la trame initialement fixée déraille sous l'effet de la musique, le personnage, galvanisé par ce chant qui brouille l'espace et le temps en un cycle mémoriel retrouvé, éprouve un accès de lucidité qui le conduit à la rive du savoir, au plus près du cœur intime des choses : à travers « la merveilleuse suavité de ces voix » (B : 118) gronde une puissance dionysiaque qui déchire le voile de Maya et délivre l'individu des rets du discours. L'abandon de la recherche causale donne lieu à l'adhésion au non-savoir et au ressac du sensible comme modalités de l'être et du dire. Aussitôt le portrait psychosomatique refusé, pourtant, le narrateur s'adonne à la description de la musique telle qu'« entend[ue] dans le jardin public où le froid paralysait tous [s]es membres » (B : 120), en faisant des sensations corporelles le levier de son examen : d'emblée saisie comme une décharge exothermique « due à l'incandescence de certaines voix enfantines portées au rouge » (*ibid.*), l'écoute du Bavard devient un creuset de correspondances synesthésiques qui croisent les couleurs, les éléments et les températures en une petite écologie du sensible. Au rouge des aigus « s'ajout[ent] [...] comme à l'arrière-plan un rideau de voix plus tendres et parfaitement sereines » (*ibid.*) ainsi qu'un « je ne sais quoi de large et de clair pareil au vent marin. » (B : 121) L'alchimie des sens sollicités d'un même élan permet d'engendrer un surplus de vérité imperceptible autrement que par la multiplication de perspectives complémentaires projetées sur l'objet musique et, par ricochet, sur le sujet à l'écoute ; cet excédent de sens, précipité sensible qui affleure à la surface comme une goutte de pureté « issue d'un univers sans sexe ni sang mais que ne dégradait pourtant aucune de ces tares propres à ce qui est exsangue et décharné » (*ibid.*), table également sur le principe métaphorique de la collision créatrice, de la réunification des contraires qui exprime la totalité : « opposant sa grâce aérienne à mon abattement d'animal blessé ; claire comme une nuit de gel, rafraîchissante comme un bolée d'eau de source ; idéale enfin comme tout ce qui suggère l'existence d'un monde harmonieux, sans commune mesure avec la réplique que nous en faisons et qui n'est jamais qu'un détestable simulacre. » (*ibid.*) De ce point de vue, la synesthésie participe à « l'éclatement d'une vérité » intime de l'auditeur, parachuté aux confins de sa mémoire, vers le noyau dur de son être d'avant le langage et autres simulacres qui se dressent entre la conscience et l'accès direct aux choses.

L'esthésie musicale s'exerce, le long d'un axe centrifuge, à la métaphysique pour se rabattre ensuite vers une antériorité du sujet, à laquelle le chant enfantin redonne une existence :

Mais ce que je ne dois pas omettre de dire de ces chants, c'est la certitude que rien n'aurait pu me retirer de l'esprit qu'il m'apportaient un parfum familier, vestige insolite d'un monde aussi radicalement distinct de celui où je me débattais que l'été l'est de l'hiver et qui, au sein même de ma jubilation, me procurait une poignante nostalgie comparable à celle qu'engendre chez un homme sur le déclin l'évocation de tout un passé glorieux ou encore à celle que vous ressentez s'il vous arrive un jour de fouler imprudemment les lieux qui ont été le théâtre d'une passion dont vous vous croyiez pourtant guéri à jamais. (B : 122)

Le devenir proustien du Bavard trace ses contours à gros traits, détourne les inflexions de l'idéalisme musical vers une gnose de la mémoire involontaire : les deux exemples convoqués dans l'extrait ci-dessus s'inscrivent de manière explicite dans le sillage du protagoniste de la *Recherche*, cet homme sur le déclin qui rejoue sur papier un passé glorieux, le sien et celui de l'Histoire, et que saisit, lors d'un tour au Bois de Boulogne, « le souvenir d'une promenade où Albertine était à côté de [lui] dans la voiture, où elle était rentrée avec [lui], où [il] sentai[t] qu'elle enveloppait [s]a vie » et qui « flott[e] maintenant autour de [lui], dans la brume incertaine des branches assombries ». (R-VI : 141) Mais avant de creuser les configurations proustiennes qui affleurent dans les réminiscences du Bavard, quelques remarques s'imposent sur l'émissaire de cette musique transfiguratrice, la figure de l'enfant, centrale dans l'œuvre forestienne en raison de la question de l'origine et de l'absence (ou de « l'absence comme origine²⁴⁷ ») qu'elle pose. L'enfant, en tant qu'*infans* – celui qui ne parle pas encore, que la venue au langage met à mort –, porte la musique comme la part sacrificielle du discours, celle qu'il a fallu immoler pour intégrer le langage²⁴⁸ et que l'on ne peut réintégrer qu'à condition de laisser visible la suture entre le ici-maintenant du langage et l'ailleurs-inaccessible du chant. En renouant, par le truchement de la musique, avec son propre passé d'enfant de chœur dans un collège de Bretagne et, partant, avec l'*infans* dissolu dans l'accès au langage, le narrateur mesure l'écart « entre ce qu'[il] n'avai[t] jamais douté de devenir et ce qu'[il] étai[t] devenu » (B : 127), et ploie sous l'irrévérence de l'enfant d'avant qui jette une ombre critique sur le présent de l'énonciation : « Mon passé renvoyait de moi une image étrangère dont la seule évocation jetait sur mon insuffisance actuelle une lumière implacable » (B : 128-129). L'anamnèse chez Des Forêts, à rebours du ressouvenir proustien, débouche sur l'expérience d'une dissociation de soi à soi,

²⁴⁷ Thierry Durand, « Le sujet en souffrance dans l'œuvre de Louis-René des Forêts », *French Forum*, vol. 26, n° 3 (automne 2001), p. 97.

²⁴⁸ Lecteur de des Forêts, Pascal Quignard entend la vocation musicale comme une rémunération de la mue, qui ne serait pour lui qu'une seconde mise à mort de l'*infans* qui succède à l'apprentissage de la parole, comme une tentative de « muer la mue même, de remuer la mue » et de « travaille[r] une voix qui ne les trahira pas. » (Pascal Quignard, *La leçon de musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 34.)

sur l'intensification du sentiment de la perte et sur la tragédie du temps doublement perdu. Il nous paraît ainsi révélateur de relier les modalités de réminiscence proustienne et forestienne au degré de volonté investi par chacun dans leur épreuve mémorielle respective, de constater que le repli soudain du présent sur le passé nécessite un certain travail sur le souvenir chez le Bavard. Ce dernier, en effet, peine à retrouver l'origine du « parfum familial » (B : 122) qu'éveille, dans l'extase multi-sensorielle de la musique, la voix des enfants, si bien que sa quête intérieure entre en conflit avec son écoute et éloigne de fait la révélation : « j'étais d'autant plus anxieux d'en trouver la référence précise qu'uniquement absorbé par cette recherche qui m'importunait en m'empêchant de jouir de la musique, je me sentais gagné peu à peu par l'obsession d'une interrogation que jamais je ne m'accommoderais de laisser sans réponse ». (B : 122) L'écoute musicale ne ménage pas d'intermittence dans l'attention pour qu'un morceau de passé émerge dans la continuité du présent. Moins flexible que l'écoute proustienne, dont les rêveries et les digressions intérieures participent pleinement à l'expérience musicale et facilitent, même, l'avènement de la mémoire involontaire, l'audition forestienne capitalise sur une écoute que l'on pourrait qualifier de totale, lors de laquelle le sujet se saisit dans un dévouement orthodoxe, pour ainsi dire, à l'œuvre et à l'expérience esthétique qui en résulte de peur que celle-ci ne s'évanouisse, et avec elle le charroi ineffable des souvenirs :

La musique n'allait-elle pas s'évanouir subitement et avec elle ce qui m'eût permis de trouver le mot de l'énigme ? [...] Il était sans doute préférable dans tous les cas de ne pas m'attarder à entreprendre de telles recherches qui détournaient mon attention de ce qui les avait précisément déterminées et n'aboutiraient qu'à me soustraire au pouvoir bienfaisant de cette musique [...]. [T]andis que je ruminais là-dessus, le jour se fit en moi peu à peu, j'avais la conviction d'être sur la bonne voie et déjà je me faisais une idée approximative du climat où s'était déroulé la révélation du sens de ma nostalgie [...] Et maintenant, autour de ce chœur enfantin venaient graviter des souvenirs échelonnés sur diverses périodes de ma jeunesse, mais de contenus à peu près identiques [...]. (B : 125-126)

Processus en deux temps, l'anamnèse du Bavard nécessite en premier lieu une disponibilité d'esprit pour accueillir le surgissement du souvenir, mais requiert surtout de faire minimalement l'économie sur le narcissisme de l'écoute au profit d'un abandon à l'œuvre. C'est en cédant au chant des petits séminaristes, en faisant entorse au pacte confessionnel annoncé dès l'*incipit* du roman par l'abstention de « chercher à déceler quels sont les traits qui pourraient [lui] permettre de caractériser et de définir [son] émotion » (B : 119), que le protagoniste renoue avec sa vérité intime par une projection hors de lui-même. L'audition du chœur enfantin croise alors la gymnastique narrative en redoublant la trajectoire de la voix énonciatrice ; de même que ce qui s'écoute, résume Jean-Luc Nancy, « n'est pas seulement ce qui retentit en soi et ce qui rebondit sur soi : ce même mouvement, et ce mouvement même, le met hors de soi et fait déborder

son rebond. [...] La musique met hors de soi²⁴⁹ », elle retourne le sujet vers son antériorité pour resserrer les verrous et creuser la disjonction entre « l'arrière-pays » de l'enfance²⁵⁰ et le *hic et nunc* de la parole. La réconciliation avec soi-même n'advient que pour solder son impossibilité : au moment même où « le lyrisme de la voix rejoi[nt] la fièvre du personnage dans un même paroxysme²⁵¹ », le chapitre se clôt sur la suspension du récit, qu'exemplifie le blanc typographique, au profit d'un exposé à froid du mensonge romanesque, d'un retournement du simulacre. Après un tel chant, se demande le Bavard, comment oser encore ouvrir la bouche ? En entreprenant de défaire les structures élémentaires de la fiction et du discours fictionnel, rétorque la voix narrative délivrée de ses ancrages dans le récit.

De ce point de vue, il nous semble qu'une lecture allégorique du roman ne dénature pas le texte de Des Forêts, et permet de surcroît de faire saillir toute la tonalité ironique qui constitue le ressort majeur du récit. Les termes du roman rejouent à une échelle réduite la condition moderne de l'écrivain devant le double défi de l'absolu posé par la musique à partir du XIX^e siècle et de la tentation du silence, de la fin de la littérature que sanctionne, glosant sur le « degré zéro de l'écriture », Roland Barthes en 1953 mais dont les linéaments se prolongent en amont, dans les parages rimbaldiens ou mallarméens de l'Histoire « où le langage littéraire ne se soutient que pour mieux chanter sa nécessité de mourir²⁵². » L'expérience du personnage aphone face à la plénitude musicale entre le son et le sens à laquelle conduit, au gré d'un *excursus* non-prémédité, le récit du *Bavard* témoigne, à l'intérieur même des structures vilipendées, de la mort au sens pour la littérature ou, à tout le moins, la fin de la sérénité du romancier dans son rapport au raconter. Écrire, énonce Blanchot à partir de sa lecture de l'*opus* forestien, ne revient à l'évidence pas à bavarder, et « pourtant, il se pourrait que les deux expériences, infiniment séparées, soient telles que plus elles se rapprochent d'elles-mêmes, c'est-à-dire de leur centre, c'est-à-dire de l'absence de centre, plus elles se rendent indiscernables, quoique toujours infiniment différentes. Parler sans commencement ni fin, donner parole à ce mouvement neutre qui est comme le tout de la parole, est-ce faire œuvre de bavardage, est-ce faire œuvre de littérature²⁵³ ? » L'œuvre moderne, portée au seuil de son inatteignable envers – qu'il soit l'absolu, le centre vide, le silence –, n'est certes pas entièrement réductible à la parole vaine et futile du Bavard ; en contrepartie, l'écriture sur la musique – ou, dans une veine stravinskienne,

²⁴⁹ Jean-Luc Nancy, *Ascoltando*, in Peter Szendy, *Écoute*, op. cit., p. 11.

²⁵⁰ Thierry Durand, « Le sujet en souffrance dans l'œuvre de Louis-René des Forêts », art. cit., p. 97.

²⁵¹ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, op. cit., p. 62.

²⁵² Roland Barthes, « Le degré zéro de l'écriture », *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1972, p. 56.

²⁵³ Maurice Blanchot, « La parole vaine », loc. cit., p. 146.

l'écriture sur les « à côté²⁵⁴ » de la musique – confine au bavardage du fait qu'elle ouvre sur l'inépuisable signifiante et prend la littérature en vertige, propulse la marche vers son épuisement. Si la musique n'est plus, comme le soutenait Mallarmé, la « face alternative²⁵⁵ » de la littérature, c'est désormais le silence, et plus que jamais dans ce siècle travaillé par l'imaginaire déconstructionniste, qui constitue l'endos du musical, qui s'y inscrit à la fois comme paramètre d'organisation et comme condition d'existence. Aussi, pour le formuler à nouveau à l'aide de la pensée de Jankélévitch, « lorsque se taisent les vains bavardages, la musique, comme la prière, peuple l'espace vide ; la musique, en cela, allège la pesanteur du logos, desserre l'hégémonie accablante de la parole ; elle empêche que l'humain s'identifie au parlé²⁵⁶. » Dans la mesure où le corps du Bavard se réduit, comme il a été donné de le constater, à la chair de ses mots, à la substance verbale de son bavardage, la musique, non seulement en tant que silence, mais en tant que gardienne des modalités périphériques de l'expression, assassine le Bavard et, du même coup, le texte dans lequel il prend corps. Par son inscription dans les ornières proustiennes du sublime musical comme événement gnostique et comme épreuve d'un hors-temps, ce n'est pas seulement lui-même que le Bavard braque du spectre du soupçon, mais une filiation intime d'écrits qui se fédèrent à l'ombre portée de la musique et dont il participe pourtant : n'est-ce pas pour réaffirmer la supériorité de la musique, en tant que « lieu où la pensée respire²⁵⁷ » enfin, que *Le bavard* se disloque et s'écroule ?

Par-delà leur idiosyncrasie respective, des textes comme *La nausée* et *Le bavard* permettent de mesurer la prégnance du chronotope proustien de l'écoute dans l'imaginaire musical du roman. La scène d'écoute, comme point de cristallisation du roman, déplie la trame narrative vers une temporalité autre, prospective (chez Sartre) ou rétrospective (pour Des Forêts) ; mais elle vient surtout remettre en question la notion même d'œuvre romanesque dans l'idée de son achèvement. En effet, le roman, pensé comme le stade propédeutique de l'œuvre à venir, ou à l'inverse, comme le cahier des charges de sa décomposition, devient la mise en scène d'une *praxis*, laissant visible la transition entre *l'écriture d'une aventure* et *l'aventure d'une écriture*. L'œuvre musicale fait éclater la fiction en l'aménageant en tant qu'*ouverture* mais également comme *ouvroir*, tant constructif (chez Proust, chez Sartre) que déconstructiviste (chez Des Forêts), néanmoins toujours saisi comme une production de signifiante. L'effervescence du

²⁵⁴ « Mais parler de musique est une chose risquée et qui entraîne des responsabilités. Alors, on préfère se rabattre sur les “à côté”. » (Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Bibliothèque médiations », 1962, p. 127.)

²⁵⁵ Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « NRF / poésie », 2003, p. 378.

²⁵⁶ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, op. cit., p. 155.

²⁵⁷ Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1985, p. 13.

chronotope musical nous apparaît ainsi tributaire de l'écoute envisagée comme démarche créatrice, dans la mesure où la réception de l'œuvre musicale implique toujours une sélection dans le flux sonore, l'intervention d'une instance critique, et enfin le réarrangement en fonction de la signification glanée dans le processus : « la bonne oreille est celle qui se fait lectrice d'une écriture, dont elle sait qu'elle appartient jamais à l'inachevé » et que l'auditeur, co-créateur de l'œuvre musicale et créateur en puissance de son œuvre propre, entreprend de compléter à l'aune de « sa temporalité et [de] sa finitude²⁵⁸. »

+ + +

Au terme de cette trajectoire des modalités de l'écoute telles qu'elles incorporent la scène de la fiction et appareillent une convergence esthétique entre la musique et l'œuvre littéraire, deux constantes se sont imposées au fil des analyses et ont permis de désigner un même horizon définitoire du régime musical de l'écriture du roman : le modèle archétypal proustien et la revenance de *topoi*, d'imaginaires et de discours qui prolongent la conception romantique de l'expérience musicale en une herméneutique de soi et du monde. En raison de son exemplarité et de son exhaustivité, mais surtout par la compénétration de la texture romanesque et de la partition musicale fictive, le grand œuvre proustien ouvre le XX^e siècle par la définition d'une matrice esthétique de l'écoute fictionnelle, et délimite en même temps un butoir scripturaire. Condensant tout un arrière-plan philosophique et de supports théoriques et esthétiques sur la musique qui innervent encore en sourdine une certaine pensée du musical au XX^e siècle, la *Recherche* projette sur le corpus mélomane une ombre de laquelle il apparaît difficile de s'éloigner pour quiconque souhaitant inscrire au cœur de leur projet romanesque une scène d'écoute musicale. Un second facteur peut expliquer la vertigineuse fortune du modèle proustien, attribuable selon Jean Lauxerois à un changement de régime d'écoute à la fin du XIX^e siècle. Cette transition dans les pratiques auditives coïnciderait avec l'apparition d'une conception moderne de l'écoute, non plus simple audition, mais véritable *auscultation* : « c'est seulement au début du XX^e siècle que "l'écoute" prend son sens actuel, en liaison avec le développement des techniques de radiophonie et de téléphonie. [...] L'affaire est donc assez neuve, si neuve même que dans la *Recherche du temps perdu*, par exemple, Proust n'emploie jamais le mot "écoute" [...] sinon dans des moments particuliers pour dire le rapport de Swann ou du narrateur à l'œuvre de Vinteuil²⁵⁹. » Couplées au développement de la thérapie psychanalytique, elle-

²⁵⁸ Jean Lauxerois, « À bon entendeur. Petite note sur "l'écoute structurelle" », art. cit., p. 94.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 89.

même fondée sur une écoute attentive au langage du patient, ces technologies s'inscrivent dans une *épistémè* de l'écoute comme production d'un savoir, à tout le moins, comme laboratoire de significances ; elles entrent également en résonance avec les prémisses romantiques de la réception musicale qui tablent sur une disposition totale à l'œuvre, où l'auditeur s'abîme dans la musique et se laisse, en retour, douer de *clairaudiance*. Proust consigne cette mutation dans la *Recherche* : il signale la fin d'une écoute comme mise en représentation mondaine par laquelle l'auditeur *se regarde* écouter davantage qu'il n'écoute réellement l'œuvre (les simagrées de la Verdurin, pour autant qu'elle se réclame d'un wagnérisme pur et dur, puis d'une écoute totalitaire une fois Wagner passé de mode, participe de cette mise en représentation de soi), et sanctionne l'essor d'une intériorisation du discours musical, en prise directe avec l'intimité du sujet écoutant (qu'il se situe dans un espace privé ou non). La récurrence du chronotope de l'écoute dans le corpus romanesque du XX^e siècle, et les rémanences proustiennes qui creusent des filiations souterraines jusqu'à relativement tard dans le siècle, permettent de prendre conscience d'une archéologie des discours sur l'écoute musicale qui persiste à appareiller et à orienter les modalités de réception musicale dans la fiction. Produisant une stase dans l'action, la scène de musique, quelle que soit l'œuvre écoutée et le support de son exécution, ouvre la narration à d'autres niveaux de conscience, à d'autres espace-temps dans le mouvement cyclique entre l'œuvre et l'imagination de l'auditeur. Partant, le chronotope musical dessine les contours d'une théorie de la réception susceptible d'éclairer le texte dans son ensemble.

Sans doute s'étonnera-t-on, à la lecture de ce chapitre qui couvre plus d'un demi-siècle d'écriture romanesque et qui donne à entendre une pluralité de genres musicaux, de l'absence effective de modes d'écoute « formalistes » de la musique, cette attitude *réflexive* d'abord associée, selon la typologie de Martin Kaltenecker, « à l'idée d'une participation de l'entendement qui clarifiait les affects confus » et qui se transforme au long du XIX^e siècle en une « écoute *structurelle* visant une *organicité* [...] qui tend vers une perception préanalytique et qui déconsidère l'affect ; elle se déploie dans l'espace de la concentration et de l'écoute répétée et relève d'un travail²⁶⁰ ». Cette forme d'écoute, *a priori* considérée comme « allemande²⁶¹ », bénéficie pourtant d'une valorisation croissante dès l'entre-deux-guerres pour s'imposer comme hégémonique à l'ère du structuralisme, à tout le moins dans le champ restreint de la critique et de la composition musicales (on pensera aux conceptions bouléziennes de la forme musicale, entre autres). D'emblée véhiculé, sous les auspices de Stravinsky, par Boris de Schloezer à *La NRF* et à

²⁶⁰ Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée*, op. cit., p. 223.

²⁶¹ *Ibid.*

la *Revue musicale*, ce discours fait de l'écoute du « plus austère de tous les arts, celui qui impose à ses fervents un effort particulièrement dur, une activité soutenue²⁶² », un geste intellectuel fondé sur la compréhension de l'œuvre *en elle-même et pour elle-même*, « sans nul retour sur ce qui se passe en [s]oi, sans nulle complaisance pour [s]es attitudes mentales²⁶³ ». À l'époque que l'on a désignée comme celle d'un « retour à Bach », les thèses jouissent d'un large écho médiatique dans la presse littéraire, où elles rencontrent également une opposition parfois houleuse, de la part de musiciens notamment²⁶⁴ ; elles semblent ainsi annoncer l'essoufflement des discours sur l'ineffable musical et l'esthétique du sublime, accompagnée de sa panoplie de *topoi* corollaires frappés d'un « devenir-kitsch » du romantisme musical, en militant pour une écoute « antiphénoménologique²⁶⁵ », qui s'enracine dans la reconstitution mentale de l'œuvre en train de se faire : « Écouter et comprendre une œuvre, soutient Schløezer, ce n'est nullement la subir et traîner après elle, c'est la reconstituer ; et à chacun des moments de la synthèse, le présent contient tout le passé, non parce que je conserve celui-ci, mais *parce que je l'utilise*²⁶⁶. » La réalité musicale que recherche Schløezer réside du côté de l'immanence de l'œuvre, qu'il s'agit d'assimiler par une dialectique de démontage et de remontage, et non à la lumière de résonances subjectives et intimes qu'engendre la rencontre entre l'œuvre et l'auditeur. D'un point de vue de romancier qui souhaite intégrer à la trame de son récit le déroulement d'un morceau de musique, l'écoute schløezerienne donnerait lieu à un exercice stylistique vraisemblablement fastidieux, dont la facture scolaire, pouvant s'inscrire dans le programme poétique d'un Nouveau Roman ou dans une « tentative d'épuisement » oulipienne, s'accommode mal à l'expérience « vive » de la musique comme ferment de signifiante. Du reste, le chronotope de l'écoute, en tant que plaque tournante poétique, s'appuie toujours sur une médiatisation *a posteriori* de la musique. Elle obéit donc à un travail de reconfiguration, de transformation par le langage et de mise en fiction de l'œuvre musicale que structurent les circonstances narratives de sa réception et le programme esthétique qui motive son intégration. Outre le patronage esthétique revendiqué par une référence transtextuelle ou les inflexions qui permettent d'inscrire l'œuvre fictionnelle dans une tradition musicale historiquement située, la description musicale, en elle-même et pour elle-même, importe au

²⁶² Boris de Schløezer, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, édition établie et présentée par Pierre-Henry Frangne, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2009, p. 14.

²⁶³ *Ibid.*, p. 23.

²⁶⁴ La querelle avec Charles Koechlin sur la critique musicale des compositeurs et l'objectivité de la critique, emblématique des débats entre littérateurs et techniciens tels qu'ils se déclinent dans les années 1920 et 1930, coûtera à Schløezer en 1928 sa chronique régulière dans *La revue musicale*.

²⁶⁵ Nicolas Donin et Frédéric Keck, « Lévi-Strauss et "la musique" ». Dissonances dans le structuralisme », *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. 14, n° 1 (2006), p. 109.

²⁶⁶ Boris de Schløezer, *Introduction à J.-S. Bach, op. cit.*, p. 35.

fond moins que la réaction *affective* à laquelle elle donne lieu et les possibles romanesques qu'elle vient ouvrir. Que l'esthétique schlœzerienne fasse de la *techné* le socle de son discours découle en fait de la recherche cognitive au fondement de son entreprise et participe d'une réflexion critique sur la musique comme une activité intellectuelle, non pas comme un « donner à entendre » ; en revanche, la description romanesque de la musique s'inscrit dans une volonté de dynamisation du texte, pour laquelle l'œuvre dans sa réalité musicale immanente, en tant qu'organisation sonore dont le sens se crée à même sa forme et ne se réduit qu'à celle-ci, importe au fond bien peu au regard de sa fonction dans l'économie narrative ou de sa portée prescriptive pour la lecture. Dès lors infléchie vers le sensible de la prose et les stratégies poétiques déployées pour donner à vivre l'expérience du musical, celle-ci se modèle sur l'approche herméneutique de l'écoute, mais de par la nature même du langage verbal, cette lecture exige d'aller au-delà du sens premier – dénotatif – du texte pour atteindre le sens second, souterrain qui n'est autre que cette prolifération créatrice d'un langage imageant.

Tout se passe donc comme si, à la lumière de l'échantillon romanesque colligé ci-haut, le dispositif de l'écoute fictionnelle permettait, d'une part, de consolider l'activité auditive comme démarche herméneutique, qui invite à « se mettre en posture de décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet, pour faire apparaître à la conscience le “dessous” du sens (ce qui est vécu, postulé, intentionnalisé comme caché)²⁶⁷ » ; d'autre part, il viendrait mettre en branle cette donnée cachée dévoilée par la musique en guise de ressort critique, par lequel le lecteur, appareillant ses perceptions selon les modalités esthétiques mises en scène, injecte à son tour au texte de la signifiante. Il s'agit dès lors de doubler par la lecture la démarche de l'auditeur fictif, d'en transposer les mécanismes de réception et de projection à l'échelle du roman. De cette façon, le critique occupe un corridor, un espace tensif qui lie le chronotope de l'écoute à l'économie du texte, qu'il aborde toujours de biais, à travers la mémoire d'un sensible musical : il redouble ainsi la posture à l'écoute, en vertu de la définition qu'en propose Nancy, « c'est toujours être en bordure du sens, ou dans un sens de bord et d'extrémité, et comme si le son n'était précisément rien d'autre que ce bord, cette frange ou cette marge [...], recueilli et scruté pour lui-même [...] comme sens résonant, sens dont le *sensé* est censé se trouver dans la résonance, et ne se trouver qu'en elle²⁶⁸. » En d'autres termes, la scène d'écoute convie à perméabiliser la lecture à la géométrie des résonances qui se tisse en sourdine dans le texte ; elle incite à se mettre au diapason de la matière et de la manière dont ces résonances travaillent et reconfigurent le sens à même les marges du récit.

²⁶⁷ Roland Barthes, « Écoute », in *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 221.

²⁶⁸ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, op. cit., p. 21.

Cette invite à saisir derrière le chant du discours et de la fiction le contre-chant du sensible permet également aux structures mythiques de la pensée de prendre forme dans le mouvement de l'écoute et d'affleurer à la surface du texte. L'œuvre musicale, en tant qu'événement, déchire le cours normal des choses et secrète sa propre temporalité, qu'il « contient et [...] engendre²⁶⁹ » tout à la fois. Par cette brèche, le chronotope musical s'est révélé le creuset privilégié du développement amoureux dont il miroitait l'illusion éternitaire. En outre, le temps intime de l'auditeur se dissout dans cette collision de temporalités irréductibles, s'abîme dans le choc qui cause la résurgence de figures et de discours anachroniques ; en revanche, la durée continue et irréversible de la musique, qui ne s'interrompt qu'au détriment de sa saisie synoptique, ne peut incorporer la narration qu'au second degré, elle n'existe que virtuellement, verrouillée dans la diégèse, et ne nous parvient que par la médiatisation par les effets sensibles qu'éprouvent les personnages. Que le chronotope musical suppose l'adéquation entre le temps de l'œuvre et la durée de l'écoute n'est vrai qu'à la charge d'une profession de foi, et ne peut se mesurer quantitativement dans le roman : ce dernier pourra toujours jouer des variations de vitesse au niveau de la narration (*die Erzählzeit* que Genette reprend à Gunther Müller), dans l'accélération ou le ralentissement à l'envi d'un phénomène temporellement défini dans le temps raconté (*die erzählte Zeit*²⁷⁰) – à cela se greffe également le temps de la lecture, qui s'accommode de discontinuités et de retours. Le discours musical, *a contrario*, ne se déploie que sur un seul plan de temporalité : « Le raconté est, en musique, exactement et substantiellement le raconter²⁷¹. » Or le temps de l'œuvre musicale travaille tout de même la temporalité du récit, semble en corroder les mécanismes, ne serait-ce que par l'expérience subjective d'une *hétérochronie* que vient ouvrir l'écoute musicale et actualiser la mémoire de l'œuvre, son *inconscient* pour ainsi dire mythique. À même le temps de l'écoute, un feuilleté historique se développe, mais à rebours, comme autant de cercles concentriques autour du *hic et nunc* fictionnel qui finit par court-circuiter vers le temps zéro du mythe et s'annihiler en lui. La musique, comme le mythe dont elle fournit une image miroir des modalités de fonctionnements, serait bien cette « machin[e] à supprimer le temps » dont parlait Claude Lévi-Strauss dans un passage célèbre des *Mythologiques* : « tout se passe comme si, poursuit-il, la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. [...] L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe ; [...] elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une

²⁶⁹ Gisèle Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1949, p. 52.

²⁷⁰ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 77.

²⁷¹ Bernard Sève, *L'altération musicale, op. cit.*, p. 271.

sorte d'immortalité²⁷². » À l'expérience a-temporelle de l'écoute musicale correspond la revenance de structures mythiques, qu'il convient dès à présent d'examiner en guise de clause à notre démonstration.

²⁷² Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques I : Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 2009, p 26.

CHAPITRE 4

Mythographies musicales : ressaisir le récit au degré zéro du mythe

Machine à supprimer le temps¹, la musique apparaît également comme une machine à fabriquer du sens pour les auteurs du corpus à l'étude, qui sondent le monde et leur rapport à celui-ci par le truchement de représentations et de discours tirés d'un fonds musical commun. Parmi ceux-ci, un réservoir mythique semble se creuser et faire du texte le réceptacle de récits, de figures et de schèmes symboliques autour desquels s'agglutinent des résidus de sens et viennent former un modèle narratif à réinvestir des grands enjeux esthétiques et métaphysiques qui traversent l'époque. Au terme de notre itinéraire, il convient désormais d'interroger le récit mythique musical comme un ressort fécond de l'organisation textuelle, duquel procèdent à la fois un imaginaire, des émotions, des impressions musicales à transposer dans la prose et une signifiante à injecter dans le texte. Il s'agit donc, en définitive, de rattacher une démarche de production sémantique plus large, qui tienne compte de la résurgence de configurations mythiques et musicales dans le processus de mise en récit et en texte de la musique. L'emploi de motifs et de structures spécifiques à une mythologie de la musique s'inscrit comme l'aboutissement logique de notre enquête sur l'imaginaire musical qui s'organise autour du récit-partition : soulevant d'un même mouvement des questionnements sur le langage, le raconter et la production de sens, le mythe permet d'appréhender ces derniers à travers l'œuvre de fiction, qui hérite à son tour des fonctions mythiques par excellence, celles d'offrir un véhicule de compréhension du réel et d'être un opérateur de dicibilité au cœur d'un monde qui ne cesse de se dérober aux matrices de la pensée et du langage.

Le mythe survient en effet lorsque le discours savant, scientifique ou dépositaire d'une autorité cognitive quelconque ne suffit plus à suturer l'écart entre la mécanique du monde et l'entendement que nous en avons. Il oppose à l'idéologie du progrès et à la téléologie humaniste une temporalité en suspens, un point d'orgue hors de l'histoire et de sa filature qui ouvre un espace de nostalgie et rend possible un certain réenchâtement du monde. Ce chapitre entend problématiser la pensée mythique qui viendrait informer, depuis les marges du discours, la narrativisation de la musique, non pas dans l'optique de lui apposer de l'extérieur un sens imperturbable et plein, comme si le médium musical recouvrait sa propre

¹ « [...] tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui affliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps. » (Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques I : Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 2009, p. 26.)

suffisance étimologique, mais bien de laisser résonner en chœur un savoir immémorial, collectif et sensible, qui transgresse le *logos*, ce « premier ennemi » du mythe², et échappe à l'affirmation d'un sens univoque qui, quoi que l'on en espère, repose sur l'illusion éphémère d'une *mathesis*, au XX^e siècle, éclatée. Entre la mort de Dieu nietzschéenne et la mort de l'homme foucaldienne tombent un à un les dogmes – positivistes d'une part, mais surtout religieux et idéologiques de l'autre –, autant de ferments qui nourrissent le terreau moderne de la résurgence du mythe : celui-ci, comme le symbole dont il reprend la structure vide et l'ouverture sémiotique, réapparaît dans un contexte de crise de la science, de la culture et de la représentation, qui fait table rase des formes symboliques institutionnalisées du savoir, et des manières de rendre compte du monde et de le médiatiser *via* la littérature (et les autres arts). Il leur oppose la prolifération du sens spécifique à la pensée mythique, ses structures ouvertes, susceptibles de former une cohérence nouvelle, de resserrer les mailles d'un tissu métaphysique élagué de toute part. À l'opacité du réel et au cloisonnement de l'Histoire répond donc le développement d'une herméneutique comme modalité d'interprétation des *symboles*, dans laquelle la musique semble constituer à la fois l'épine dorsale et le fil d'Ariane conduisant à un horizon de signification commun. Comme le mythe, la musique en tant qu'*ouverture* au sens, « miroitement des signifiants [...] sans jamais arrêter le sens³ », incarne par rapport au roman « l'absence du réel, l'insuffisance de la surface ; [elle] s'intègre à une littérature du vide, alors que le réalisme est celle du trop-plein⁴ », de l'affirmation positive et positiviste de la dénotation, et laisse à la musique la sphéricité de la signifiante autour d'un noyau inaccessible et intraduisible. Le détour par le mythe, *via* l'infléchissement symbolique auquel il oblige l'imagination, évoque cette antériorité du langage, réelle ou fantasmée, où le mot et la chose se confondaient, s'interpénétraient dans une même impression, tant sensible qu'intellectuelle, pour affleurer dans la texture langagière et dans l'écriture. Qui plus est, l'autosuffisance sémantique du mythe, sur lequel repose sa polysémie, redouble la plénitude du sens musical que n'épuise aucun langage : ce que nous appelons le mythe musical – un mythe qui problématise directement la musique ou dont l'instrument de propagation premier a été la musique, l'opéra le plus souvent – capitalise donc sur un surplus de signifiante, se dévoilant à la jonction de ces deux ressorts symétriques, comme augmenté au carré, et

² Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 163.

³ Roland Barthes, « Écoute », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point : Essais », 1983, p. 229.

⁴ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique, op. cit.*, p. 163.

permet d'intensifier, à même l'expérience de la lecture, « l'intuition d'une force substantielle [...] qui habiterait au cœur des choses⁵. »

Le musical aimante à lui des motifs significatifs, des principes structurants, qui s'agencent en fonction de références mythiques, explicites ou implicites, et s'incorporent à l'économie du roman, lequel peut alors évoquer la musique dont ces références portent la mémoire. Ainsi aura-t-on pu discerner, lors des analyses que nous avons d'ores et déjà menées, des séquences narratives récurrentes, emblématiques de récits antiques, médiévaux ou issus de la Renaissance tardive, qui invitent au dépassement de l'anecdote vers la structure paradigmatique suggérée par le récit : les configurations narratives reprenant le mythe d'Orphée, celui de la lutte contre le chant des Sirènes ou encore de Tristan et Iseult, entre autres, auront peut-être déjà fait surface lors de nos lectures d'*Aurélien*, de *La mise à mort* et de *Moderato cantabile*, pour ne relever que ceux-ci. La mise en récit de la musique opère par le relais du mythe, dont elles sont toutes deux les descendantes orphelines et incomplètes à en croire les spéculations de Lévi-Strauss dans le « Finale » de sa tétralogie des *Mythologiques* – désignatif qui n'est d'ailleurs pas anodin, l'ouvrage anthropologique d'envergure étant placé sous le signe de Wagner, lequel aurait, le premier, pressenti la confluence entre la musique et le mythe : « C'est sans nul doute avec Wagner, affirme Lévi-Strauss, que la musique a pris conscience d'une évolution qui lui faisait assumer les structures du mythe ; et c'est à partir de ce moment aussi que l'art du développement piétine et s'essouffle, dans l'attente du renouveau des formes de composition⁶ ». Et c'est définitivement à l'ombre de l'idéal wagnérien du *Gesamtkunstwerk*, avec sa théâtralisation de légendes issues d'un répertoire celtique, germanique ou chrétien, que le récit-partition fera du mythe l'un des moteurs de narrativisation potentielle de la musique.

L'exceptionnalité wagnérienne, en tant qu'événement fondateur dans la pensée musicale moderne, et élément déclencheur d'une redistribution des lignes de partage entre musique et littérature, nous invite à appréhender la mythologie consignée par les récits-partitions à rebours de la chronologie, depuis la matière wagnérienne au fonds antique qui injecte des faisceaux de sens jusqu'à l'autre extrémité de l'Histoire⁷. Cette lecture ne nous paraît pas sans affinités avec la production d'un hors-temps que semble

⁵ Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques II : La pensée mythique*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1972 [1923], p. 32.

⁶ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques IV : L'homme nu*, Paris, Plon, 2009 [1971], p. 585.

⁷ Le corpus français du XX^e siècle, surtout dramatique, témoigne de ce soudain engouement pour le déplacement mythique, que l'on songe aux réécritures d'*Œdipe-Roi* (*La machine infernale* de Jean Cocteau en 1932, *Antigone* de Jean Anouilh en 1944, ou même « Œdipe », la troisième fable de la chemise rouge dans *La mise à mort* d'Aragon, certes plus tardive mais non négligeable), du mythe d'Orphée (les films *Orphée* et *Le testament d'Orphée* de Cocteau, respectivement sortis en 1950 et en 1960, et *l'Eurydice* d'Anouilh) ou de la production théâtrale de Giraudoux, aux linéaments antiques multiples – *Amphityron 28* (1929), *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) et *Électre* (1937).

accomplir le mythe dans son organisation cyclique, en rupture avec la progression fléchée des téléologies historico-philosophiques desquelles le XIX^e siècle a puisé sa propre conscience historique. À l’instar des formes temporelles archaïques et des poétiques de la répétition qui envahissent le récit moderne et par lesquelles s’exprime, à en croire les thèses de Jean-François Hamel, le désœuvrement de ne plus savoir « comment s’acquitter de son passé ni de quelle manière donner corps à son présent⁸ », le mythe problématise un malaise dans le temps, dont notre analyse des chronotopes musicaux du chapitre précédent a pu rendre compte. Il aménage une intermission, un instrument de surplomb par lequel l’être temporel s’extirpe hors de ses gonds en quête d’une unité première, où le langage – et lui-même de surcroît – se subsumait dans le monde qu’il désignait. Dans cette perspective, il s’agit moins pour nous de mesurer le décalage, inévitable mais fécond, entre l’hypotexte mythique et les spécificités de sa réécriture moderne, ni de réinscrire l’œuvre hypertextuelle au sein de la généalogie de ses relectures antérieures ; il convient plutôt d’investir la singularité du palimpseste mythique, de s’interroger sur l’interpolation d’enjeux particuliers, tributaires du temps et du lieu de la réécriture, dans la structure matricielle, et d’en faire jouer les mécanismes à l’effet de mettre en relief le processus de refiguration, voire de refictionnalisation que permet le dispositif mythique. En clair, ce chapitre entend montrer quels nœuds esthétiques ou métaphysiques le détour par le mythe permet de délier dans l’optique d’éclairer, non pas le récit originnaire et hypothétique – lequel serait de toute façon « toujours passé au stade de sa réception⁹ » –, mais l’œuvre travaillée par celui-ci, *délivrée* par lui. Car le mythe « ne se définit pas par les propriétés formelles et sémantiques qui lui appartiendraient en propre dès sa naissance, mais par le paradigme des investissements sémantiques qu’il reçoit au cours de l’histoire¹⁰. » De la rencontre entre un sujet écrivant et une structure mythique émergent des significations nouvelles, s’agrégeant les unes aux autres et s’organisant selon des lignes de sens inédites ; de même la musique, nous dit Lévi-Strauss, qui ménage à l’auditeur un rôle fondamental, celui de « créateur “en négatif”, de qui la musique émanée du compositeur vient combler les creux¹¹ », fait dès lors de l’expérience musicale une rencontre, « l’effet d’une copulation¹² » :

⁸ Jean-François Hamel, *Revenances de l’histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2008, p. 224-225.

⁹ Hans Blumenberg, *La raison du mythe*, traduit de l’allemand par Stéphane Dirschauer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2005, p. 52.

¹⁰ Alain Deremetz, « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ? », in Pierre Cazier [dir.], *Mythe et création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 32.

¹¹ Claude Lévi-Strauss, *L’homme nu*, *op. cit.*, p. 585.

¹² *Ibid.*, p. 586.

Échappant à l'entendement où elle a son siège habituel, la signification vient s'engrener directement sur la sensibilité. Par la musique, celle-ci se trouve donc investie d'une fonction supérieure et, pour le sujet, inespérée : d'où ce sentiment [...] d'être soudain transformé par elle en un être d'essence différente chez qui les principes ordinairement incompatibles [...] atteignent en se réconciliant, à une sorte d'unanimité organique¹³.

Afin de rendre au langage son pli expressif, la pleine portée de ses résonances et l'adéquation entre le pan sensible et le pan logique – en résumé, son autonomie sémantique –, le mythe, de concert avec la musique, s'enchâsse dans l'économie narrative des récits-partitions pour en informer le fonctionnement de l'intérieur, pour donner l'illusion de retrouver une organicité première.

I. La virtualité mythique de la musique

En raison de l'élasticité sémantique à laquelle elle donne fréquemment lieu, la notion même de mythe, et *a fortiori* de mythe musical tel que nous l'entendons, appelle quelques jalons définitoires dans l'optique de circonscrire le champ d'action du mythe dans ses manifestations romanesques. Dès le premier chapitre d'un ouvrage fondateur de la mythocritique, Pierre Brunel se montre circonspect face à l'extensibilité du terme dans la critique littéraire et regrette qu'il soit « trop facile de parler de mythe n'importe quand à propos de n'importe quoi¹⁴. » Il nous apparaît donc nécessaire de brièvement distinguer le mythe de notions avec lesquelles il n'est pas rare de le confondre, comme celles de *thème*, ou de *motif*¹⁵, et de *légende*, ou *épopée* ou *conte*, qui confinent à l'interface du mythe sans partager sa valeur archétypale, la singularité de son identification (qu'il s'agisse du schéma narratif ou encore d'un nom propre) ou la médiation du sacré comme élément explicatif. Le thème se distingue d'abord du mythe par son abstraction, son caractère général et sa portée englobante, et par le fait qu'il ne propose pas de séquence événementielle. On peut également mesurer leur différenciation dans leur degré de saturation d'un texte, le thème s'identifiant à la « présence, quantitative, d'une image » et le mythe à « la construction, qualitative, d'une structure¹⁶. » Aussi élargissons-nous l'acception ethno-religieuse souvent convoquée,

¹³ *Ibid.*, p. 586-587.

¹⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 13.

¹⁵ Il faut toutefois bien distinguer le motif, dans son acception synonymique de thème, du motif lorsqu'il prend la signification de *mythème*, lequel renvoie selon Lévi-Strauss aux unités élémentaires constitutives d'un mythe : par exemple, la Mort, le groupe des femmes humiliées et le héros qui affronte la mort sont, selon Jean Rousset, les mythèmes propres au mythe de Don Juan. (Voir *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, coll. « U Prisme », 1978, p. 14.)

¹⁶ Myriam Watthee-Delmotte, « Mythe, création et lecture littéraires. Questionnements et enjeux des études sur l'imaginaire », in Éléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pol Madou et Laurent Van Eynde [dir.], *Mythes et création : Théories, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université de Saint-Louis, 2005, p. 34.

celle d'une « histoire sacrée [qui] relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements [...] [et qui] rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être¹⁷ », telle que la défendent Mircea Eliade et Lévi-Strauss, pour lui préférer la définition de Gilbert Durand, qui nous paraît plus englobante, d'une liberté d'adaptation plus large et davantage susceptible d'intégrer le texte littéraire comme agent de productivité : « Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit¹⁸. » L'insistance mise sur le dynamisme du système dans la définition de Durand nous indique la labilité du mythe malgré sa permanence dans l'imaginaire collectif, sa fonction de dénominateur commun qui opère comme « dynamisme organisateur et [...] facteur d'homogénéité dans la représentation¹⁹. »

La pensée mythique, en somme, engage une ressaisie de la matière « réelle » qui pose problème par des récits prédéterminés mais dont le contexte où ces derniers sont convoqués conditionne la réactualisation du sens. Autrement dit, la réécriture d'un mythe revient à le réinterpréter à la lumière des contingences de l'ici-maintenant de l'écriture. Aussi Orphée qui se retourne vers Eurydice malgré les interdits peut-il présager, au siècle de Monteverdi, l'avènement du *cogito* souverain, « sujet connaissant-spectateur²⁰ » pour qui la certitude prend assises sur une mise à l'épreuve *visuelle* de la présence de l'être aimé et consomme ainsi la déchirure avec le divin²¹, cette même séquence narrative mobilisera des socles interprétatifs radicalement autres dans la version de Gluck au XVIII^e siècle ou sous la plume de Maurice Blanchot au XX^e. Chez le premier, le dispositif orphique viendrait tantôt défendre une théorie du beau musical, en accentuant la dimension civilisatrice du chant qui « ém[eut] les pierres et domestiqu[e] les animaux plus encore qu'Orphée amoureux ou, surtout, mis à mort par les bacchantes²² », tantôt racheter

¹⁷ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 16-17.

¹⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 [1969], p. 64.

¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁰ John Dewey, « La quête de la certitude », cité in Richard Rorty, *L'homme spéculaire*, traduit de l'anglais par Thierry Marchaisse, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1990, p. 52.

²¹ Nous nous inspirons ici de l'analyse proposée par Daniel K. Chua, qui aligne son interprétation de l'opéra baroque sur l'horizon oculocentriste du XVII^e siècle naissant, contemporain du dispositif théâtral panoptique et de la gnoséologie cartésienne toutes deux appareillées par les modalités récentes de la perspective : « *After all, what demythologises Orpheus and alienates him from nature is his gaze, namely his need to objectify Euridice as observable fact. "How can I know that she is following?" he asks, aware that if he were to glance back, he would lose her forever.* » ((Daniel K. Chua, *Absolute Music and the Construct of Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 48. Voir aussi Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 46-82 et Jean-Louis Déotte, *L'Époque de l'appareil perceptif*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001.)

²² Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération. Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2013, p. 58.

la noblesse de l'aède par la mise en scène d'une Eurydice lubrique et insistante qui le supplie de se retourner ; alors que chez Blanchot,

le mythe ne montre pas moins que le destin d'Orphée est aussi de ne pas se soumettre à cette loi dernière, – et, certes, en se tournant vers Eurydice, Orphée ruine l'œuvre, l'œuvre irrémédiablement se défait, et Eurydice se retourne en l'ombre [...]. Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure et sans prudence de son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible [...]²³.

Orphée, pour Blanchot, dit l'impossibilité de l'œuvre à atteindre le point d'origine, l'absolu, le « un » du langage, mais qui requiert néanmoins l'épreuve de cette incomplétude pour exister en tant qu'œuvre : « dans le chant seulement, Orphée a pouvoir sur Eurydice, mais dans le chant aussi Eurydice est déjà perdue [...]. Il perd Eurydice parce qu'il la désire par-delà les limites mesurées du chant et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'œuvre l'épreuve du désœuvrement éternel²⁴ ». Un même mythe et pourtant, trois noyaux de signification qui éclairent l'époque en fonction de leur *épistémè* propre. La revenance de l'expérience tragique du mythe, au cœur d'âges et de questionnements disparates, exprime l'ampleur de sa portée heuristique, mais surtout, sa propriété diffractante au prisme d'imaginaires singuliers, historiquement situés.

a. Constellations mythiques : mythe musical, mythe musicalisé

Quelques mots encore sur le mythe, en ce qui concerne les linéaments qui resserrent son unicité malgré sa plasticité infinie et sa libre circulation dans l'espace discursif, et sur les différentes origines où il prend forme. L'Antiquité gréco-romaine constitue certes le réservoir primordial pour l'imaginaire artistique (et spirituel) occidental, dans lequel les fictions collectives surgissent des confins immémoriaux du temps et dont « [l']Origine [...] est toujours *au-delà*, et se situe dans un *Illud tempus* non localisé²⁵ », répertoire que ravitaillent également les récits bibliques, l'hagiographie chrétienne et la cabalistique juive, qui se distinguent des premières par leur origine *scripturale* historiquement délimitée. Or les différents relais de survivance de ces mythes ont bien souvent été assumés par la littérature, quelle qu'en fussent la forme et le stade dans son évolution, et par les arts de la scène : comme l'exprime Véronique Gély à

²³ Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 227.

²⁴ *Ibid.*, p. 227-228.

²⁵ Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2012, p. 107.

partir d'une remarque de Pierre Brunel, « la littérature n'est pas seulement le conservatoire des mythes, elle est leur laboratoire, le lieu de leur épiphanie²⁶. » C'est pourquoi, nous semble-t-il, la notion de mythe littéraire telle que théorisée par Philippe Sellier²⁷ peut apparaître *a posteriori* comme un pléonasme, non seulement parce que le mythe circule par et dans l'activité littéraire, qu'il réactive par le fait même, mais la littérature elle-même crée ses propres mythes (Tristan et Yseult, Don Juan, Faust, Hamlet...), lesquels intègrent la constellation de récits archaïques et dialoguent avec eux dans une production intensive de sens, toujours renouvelée. À la question que formulait le titre d'un chapitre de Régis Boyer, « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire²⁸ ? », la réponse négative nous paraît aller de soi.

Ce que nous désignons par *mythe musical* reprend cette généalogie à double détente, panthéiste et littéraire. Quelques mythes problématisés par notre corpus procèdent sans ambages d'une souche antique, qui conjugue une fable sur les origines de la musique à une manifestation du sacré, nouées dans une temporalité archaïque où la musique apparaît comme l'émanation *ex machina* d'un monde qui parle le même langage que l'homme. Le chant civilisateur d'Orphée, qui émeut les dieux à un point tel qu'ils lui accordent la clé des enfers pour qu'il puisse ramener sur terre son épouse adorée, s'oppose au chœur perfide des Sirènes, sur lequel il triomphe en menant les Argonautes à bon port en dépit du saut inconsidéré de Boutès. Les deux pôles du musical se tendent ainsi entre une musique solaire, qui exhorte à la vertu chez ceux qui s'y confrontent et « humanise l'inhumain par la grâce harmonieuse et mélodieuse de l'art²⁹ », et une musique crépusculaire, bachique et folle, qui hypnotise les consciences et incite les hommes à larguer les amarres de la rationalité. D'un côté, l'adéquation organique entre parole et musique – Orphée, faut-il seulement le préciser, chante en s'accompagnant à la lyre, celle-là même dont Apollon lui fit don et à laquelle il ajouta deux cordes aux sept habituelles, en hommage aux Muses – ; de l'autre, le surgissement fatal de l'indicible et l'abîme de la dialectique, où opère l'envoûtement du *carmen* auquel les insoucians n'ont pas suffisamment pris garde. Ces fables antiques ont ceci de commun qu'elles convoquent la musique à la fois comme donnée centrale de leur organisation mais aussi comme agent explicatif de réalités ontologiques ou, à tout le moins, elles tissent leurs péripéties autour des pouvoirs attribués au musical, qui ont toujours à voir avec l'intervention du divin. La musique de l'Antiquité, rappelons-le, est fille d'Euterpe, soumise à l'ordre céleste de l'Olympe, et ne fonctionne qu'en régime de

²⁶ Véronique Gély, *L'invention d'un mythe : Psyché, allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2006, p. 16.

²⁷ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55 (1984), p. 112-126.

²⁸ Régis Boyer, « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? », in Pierre Brunel [dir.], *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », 1994, p. 153-164.

²⁹ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1983, p. 14.

complémentarité avec la parole, au risque de faire dérailler d'une même poussée vocale la raison, la dialectique et les navires des héros. C'est pourquoi le parangon de la musique antique, son allégorie tutélaire, demeure Orphée, véritable dépositaire de la *Mousiké* à la source des Temps et dont le chant civilisateur et complet projette sur l'imaginaire musical en aval l'ombre d'une inatteignable fusion entre langage et musique³⁰.

À ce dépôt mythique inaugural, proprement *mythologique*, s'ajoutent les mythes *musicalisés*, issus de souches littéraires ou folkloriques, qui ne mobilisent pas thématiquement ou directement la musique mais dont les modes de diffusion ont largement transité par une mise en musique – souvent opératique – par laquelle ils acquièrent une plénitude et une musicalité indissociables. La résurgence romantique des sagas nordiques et des légendes médiévales canonisées par l'œuvre wagnérienne appartient en ce sens au même ensemble que la réhabilitation musicale de deux symboles sacrifiés sur l'autel de la chrétienté, Faust, qui fraie avec le Diable à des fins d'omniscience, et Don Juan, pétri dans la conscience chrétienne du péché. Certes, ces fables allégoriques préexistent à la musique, mais tout porte à croire qu'elles n'aient acquis leur pleine emprise sur les imaginaires que dans leurs réinterprétations musicales, chez Mozart surtout – les discours kierkegaardiens ne sont sans doute pas étrangers au rayonnement et à l'infléchissement que la critique leur attribuera. Pour Kierkegaard comme pour Nietzsche, la musique précède le mythe, lequel permet de « révéler l'essence surabondante de la musique, le fond dionysiaque de la vie universelle pour Nietzsche, la sensualité démoniaque ou génialité sensuelle comme principe de l'érotisme spirituel pour Kierkegaard³¹ » : Don Juan, pure immédiateté érotique qui échappe au langage, reçoit en partage les modalités du musical, alors que Faust met en tension l'apollinien et le dionysiaque, Socrate et Prométhée, dans une oscillation continue entre « l'homme théorique, le promoteur de la civilisation scientifique³² » et le Titan désireux de transgresser la loi divine, et c'est cette dualité qui le condamne à une fortune littéraire avant tout. Ainsi Jean-Pol Madou soutient-il que l'ultime consécration faustienne n'est pas *La damnation de Faust*, de Berlioz, mais bien *Le Docteur Faustus*, de Thomas Mann,

³⁰ Ce fantasme originaire fait l'objet d'une malléabilité en fonction des régimes esthétiques sous lesquels il réapparaît. Comme le remarque Timothée Picard, la glose de Franz Liszt à partir de son poème symphonique *Orpheus* (1854) inscrivent la musique d'Orphée sous le signe romantique de la « musique absolue » et sans paroles, alors qu'au siècle précédent, un Orphée instrumental aurait été inconcevable pour les compositeurs « souscrivant à l'idée qu'il n'est pas de musique civilisatrice qui ne soit soutenue par le verbe ». (Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération*, op. cit., p. 57.)

³¹ Jean-Pol Madou, « Tristan, Don Juan, Faust. Mythe littéraire et mythe musical », in François Ost et Laurent Van Eynde [dir.], *Faust ou les frontières du savoir*, Bruxelles, Presses de l'Université de Saint-Louis, coll. « Collection générale | 96 », 2002, p. 321.

³² *Ibid.*, p. 326-327.

« en qui se récapitule toute l’histoire de la musique, qui est aussi celle de l’Allemagne et de l’Occident, [et qui] incarne dans le roman la *conscience de soi* de la musique arrivée à son plus haut degré de lucidité³³ » et dont seule une œuvre romanesque, travaillée par la musique qu’elle liquide également de l’intérieur au fil de son développement, pouvait hériter sans porter atteinte au héros éponyme et à sa soif de totalité³⁴.

Le devenir-musique du mythe, quel que soit le sens dans lequel on le considère, inscrit donc la relecture créatrice (et critique) de ces récits dans l’orbe du musical. À l’exemple de Thomas Mann, qui écrit à l’issue d’une double translation du mythe faustien – rejeton d’une culture orale et populaire, Faust transite par le théâtre, chez Goethe, puis en musique avec Berlioz et Gounod entre autres –, les récits-partitions d’essence wagnérienne – car ce sont eux qui nous intéresseront essentiellement – n’affleurent qu’en guise de troisième terme de la triangulation entre mythes, opéra et roman : aussi a-t-il fallu que Wagner élève la matière courtoise oubliée à la hauteur du mythe, par des procédés musicaux que nous aborderons incessamment, qu’il exhume et remette en circulation un répertoire nordique à peu près inconnu en France pour que ces récits injectent dans les replis des romans qui s’en font le réceptacle une signification musicale dont ils étaient, avant le *Gesamtkunstwerk*, dénués, et rendent à la prose qui les porte la rondeur perdue de la musique, ne serait-ce que pour réaffirmer son impossible restitution. Les traces de cette plénitude, disséminée dans les textes sous forme de lueurs intermittentes, de ressaisissement à la mémoire ou des mille éclats d’une icône brisée, comme l’éprouvent respectivement Julien Gracq, Marcel Proust et Alain Robbe-Grillet, ouvrent le langage à sa deuxième puissance, comme le prescrivait Novalis³⁵, par laquelle les écrivains posent par le détour wagnérien les prémisses d’une autonomie formelle – qu’elle obéisse au modèle de la cathédrale, de l’œuvre « nucléaire³⁶ » ou du labyrinthe autoengendrant constitué d’épisodes gigognes. Or, si elle régénère la matière et la texture romanesques en écrivant à l’horizon d’un langage organique plénier³⁷ – qui suture le son et le sens par la mise au point

³³ *Ibid.*, p. 328.

³⁴ En ce sens, et en réponse à la culpabilité allemande métaphorisée sous forme de la musique absolue, le *Docteur Faustus* constituerait, selon Frédéric Sounac, un butoir dans l’histoire de la musicalisation progressive du roman, et sonnerait « le glas de l’Utopie méloforme ». (Voir Frédéric Sounac, « Un aboutissement et un butoir. *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann », *Modèle musical et composition romanesque*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014, p. 353-415.)

³⁵ Voir « Prolégomènes », *supra*, p. 57-58.

³⁶ Julien Gracq, *Lettrines I*, Paris, Librairie José Corti, 1967, p. 93.

³⁷ À partir de sa poétique de la versification, Wagner invoque une langue première, sorte de chant accompagné de gestes, de modulations et d’inflexions qui se distinguerait par sa fluidité et son absence des consonnes dures. Cet idiome originel tirerait sa puissance mélodique d’un emploi naturel de l’allitération, qui exprimerait de façon intuitive les relations de proximité entre les objets et leurs qualités intrinsèques. Ce langage musico-verbal est à comprendre

d'un idiome singulier, forgé d'archaïsmes, d'allitérations et d'une réduction *a minima* au nom dans sa charge évocatrice, renvoyant *mutatis mutandis* à la même langue primordiale que le chant unifié d'Orphée –, la récupération moderne du mythe wagnérien appelle son dépassement, sa mise à distance. Au XX^e siècle, particulièrement aux suites de la Seconde Guerre mondiale, la sacralité du mythe et l'élan hors des gonds de l'Histoire qu'il insuffle n'opèrent plus, à tout le moins pas sans grincement ni travestissement. Catalyseur, le mythe wagnérien l'est au sens plein du mot, dans la mesure où il engage la transformation scripturale pour tourner à vide une fois la création achevée. Le roman, transformé par le précipité musical du mythe, ne s'encombre plus de ce dernier, désormais « vidé de tout contenu philosophico-historique³⁸ », exempt de religiosité et lourd des excès nationalistes, voire nazis, qui hantent encore la mémoire des mélomanes de la seconde moitié du XX^e siècle ; dans le corpus du reste, hormis Gracq qui plaide pour une écoute wagnérienne en-dehors des récupérations politiques qu'en a fait le XX^e siècle, seul l'iconoclaste Robbe-Grillet demeure entièrement wagnérien, en dépit des connotations sulfureuses dont, il n'est pas interdit de le penser, il joue à plein afin d'ébranler une certaine rectitude politique.

En supposant que la musique et la littérature se soient véritablement partagé l'héritage du mythe, comme le suggère Claude Lévi-Strauss dans une célèbre formule³⁹, la résurgence de configurations mythiques dans le récit-partition au XX^e siècle invite donc à envisager cette association récurrente comme la trace d'une quête de l'origine et de l'union perdue entre le son et le sens. La complémentarité que leur reconnaît l'anthropologue résonne avec les expérimentations narratives qui nous intéressent dans le corpus, du fait que le substrat mythique où penser la fiction apparaît mieux à même de générer cette

comme un néo-cratylisme, qui extrait de cette fusion sémantique une puissance expressive exacerbée. À rebours d'un discours rationnel, convenu et « civilisé » auquel la force expressive n'adhère guère, Wagner invite à tendre vers les modalités du langage originel. Modelant les paroles de ses livrets à ce chant premier par un usage de l'allitération, de la condensation – procédé de suppression des mots de transition perçus comme encombrants –, d'un rythme plus souple et une accentuation plus naturelle, le compositeur exploite les complémentarités présumées de la musique et de la poésie, et en obtient des sonorités aptes à évoquer, pour les auditeurs de l'époque, les origines mythiques de l'humanité.

³⁸ Timothée Picard, *L'art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2006, p. 184.

³⁹ « En somme, tout se passe comme si la musique et la littérature s'étaient partagé l'héritage du mythe. En devenant moderne avec Frescobaldi puis Bach, la musique a recueilli sa forme, tandis que le roman, né à peu près en même temps, s'emparait des résidus déformés du mythe, et désormais émancipé des servitudes de la symétrie, trouvait le moyen de se produire comme récit libre. On comprendrait mieux ainsi les caractères complémentaires de la musique et de la littérature romanesque depuis le XVII^e ou le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours : l'une faite de constructions formelles toujours en mal de sens, l'autre faite d'un sens tendant vers la pluralité, mais se désagrégeant lui-même par le dedans à mesure qu'il prolifère au dehors, en raison du manque de plus en plus évident d'une charpente interne à quoi le nouveau roman tente de remédier par un étalement externe, mais qui n'a plus rien à supporter. » (Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu*, *op. cit.*, p. 583-584.)

courbure du langage qui puisse signifier dans sa pleine autonomie. Elle engage en outre une réflexion sur le mouvement de fuite vers l'arrière qui travaille, d'une façon ou d'une autre, l'historicité des récits-partitions⁴⁰, comme si exhumer l'origine du langage dans la texture actuelle des mots livrerait l'espoir d'une libération ou, à tout le moins, d'une régénération des formes et des modalités du dire. Enfin, elle manifeste sa permanence dans cette force de frayage souterraine qui assure l'unité du texte, cette « irradiation » sur laquelle Pierre Brunel appuie l'hypothèse fondamentale de la mythocritique en précisant que la présence sous-textuelle du mythe, tel un « soleil noir », produit un « rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain, qui n'a même pas besoin de le rendre explicite⁴¹. »

Mais pour comprendre l'envergure du spectre mythique, encore faut-il plonger dans l'humus du wagnérisme, remonter à ses racines pour saisir le séisme esthétique qu'il provoqua à la fin du XIX^e siècle et qui se répercute toujours au seuil de l'ère contemporaine. Le récit-partition en effet, *a fortiori* celui de souche wagnérienne, ne peut être appréhendé sans être réinscrit dans la continuité plus ou moins sereine avec le programme symboliste, ce premier contrecoup de Wagner dont notre corpus serait le second et le direct héritier, et qui aurait non seulement donné corps au fantasme de décompartimentation des arts, mais réhabilité le mythe tant comme substitut à la religion que comme outil herméneutique au sein d'une théorie de la littérature en prise sur la musique.

b. Dieu est mort, vive Wagner !

Comme la musique hérite du coefficient de sacralité et de l'extase mystique paroxystique dont on dépouille au XIX^e siècle le religieux⁴², il n'est pas étonnant d'assister à la rémanence du fantasme unitaire

⁴⁰ Timothée Picard a d'ailleurs relevé la tangente antimoderne (au sens où l'entend Antoine Compagnon, de modernes ambigus ou ambivalents, non pas réactionnaires mais d'une sensibilité subversive, insoumise, et dont l'adhésion au progrès se double d'une conscience critique) dans la fable nostalgique portée par les écrivains mélomanes d'un retour à un idiome originel perdu. Cette posture prend parfois aujourd'hui des formes nettement conservatrices, parfois même réactionnaires, chez des écrivains mélomanes comme Renaud Camus ou Richard Millet, qui rejettent le métissage musical comme forme d'acculturation. (Voir Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération, op. cit.*, p. 353-362.)

⁴¹ Pierre Brunel, *Mythocritique, op. cit.*, p. 83-44.

⁴² Carl Dahlhaus résume cette passation entre le recueillement mystique et le goût de l'ineffable musical dans ces termes : « le transfert du "recueillement" de la musique "sacrée" sur la musique absolue ne témoignait pas d'une simple exaltation, comme pourraient le penser ceux qui méprisent la "religion de l'art" du XIX^e siècle ; il marquait aussi une découverte fondamentale : la grande musique instrumentale, afin d'être comprise comme "logique musicale" et comme "langue au-delà de la langue", était tributaire d'une attitude que Schopenhauer décrit avec beaucoup de relief comme contemplation esthétique, attitude qui seule constitue la musique dans la conscience. » (*L'idée de la musique absolue*, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 1997, p. 74-75.) Son traducteur, dans la monographie qu'il consacre à la généalogie des discours sur l'écoute entre les XVIII^e et XX^e siècles, s'inscrit dans la foulée de Dahlhaus lorsqu'il souligne l'importance du déclin du paradigme rhétorique dans ce transfert

entre le mythique et le musical au même moment où la *Kunstreligion* atteint son point culminant dans l'histoire des idées, précisément avec la formation du programme wagnérien dont Lévi-Strauss a signalé la portée visionnaire. Habité par l'idéal de l'unité et de la totalité retrouvées dans l'expérience opératique, Wagner compose ses partitions en régime archéologique, exhumant les structures du mythe de la texture même de la musique. Que l'art se soit imposé comme le réceptacle de l'ineffable et l'émanation d'une vérité transcendante dont il nous incombe de décrypter les hiéroglyphes n'est certes pas une singularité wagnérienne *stricto sensu* ; il s'agit au contraire de la formulation hyperbolique du paradigme romantique qui ouvre le XIX^e siècle et le traverse souterrainement pour éclater dans toute sa plénitude dans le dernier tiers du siècle, à tout le moins en France où le « sacre de l'écrivain » avait surtout déplacé l'autorité du discours religieux vers la *parole* du poète-prophète sans remettre fondamentalement en question le sacerdoce des mots. Or l'essor du wagnérisme français contribue à éconduire le sacré hors du territoire strictement verbal pour le rapatrier du côté de l'œuvre opératique totale, seul véhicule pour donner accès à l'*ineffable*, au même moment où le religieux cède le pas à un univers déchristianisé : à la mort de Dieu claironnée par Nietzsche qui résonne de part et d'autre du Rhin, à l'aboutissement du processus de sécularisation, lequel dit l'effondrement du pouvoir religieux dans l'imaginaire collectif, à la remise en cause de la morale que n'accompagne, selon Nietzsche, aucune forme de législation éthique future, à l'amorce, enfin, de la faillite des grands systèmes philosophiques, semblent répondre « l'aspiration à de nouvelles formes de mysticisme », dont participent la récurrence de « la notion d'épiphanie dans la littérature [...] en tant que substitut de l'extase mystique⁴³ », et un transfert de sacralité entre la sphère confessionnelle et le champ artistique, de surcroît musical.

Quand le mythe meurt, la musique devient mythique de la même façon que les œuvres d'art, quand la religion meurt, cessent d'être simplement belles pour devenir sacrées. [...] Les ordres de la culture se relayent et, près de disparaître, chacun transmet à l'ordre le plus proche ce qui fut son essence et sa fonction. Avant de se substituer à elle les beaux-arts étaient dans la religion, comme les formes de la musique contemporaine étaient déjà dans les mythes avant même que celle-ci ne commençât d'exister⁴⁴.

de sacralité : « la musique s'affranchit de la rhétorique, les paroles mêmes n'y adhèrent que par des liens fragiles et on pourrait donc très bien ne pas les écouter ; théologiquement, c'est la Parole qui s'estompe, remplacée par "un certain goût pour l'infini". [...] Susciter les "pressentiments sacrés" d'un monde meilleur sous une "forme prégnante" n'est plus alors [...] le privilège de la musique d'Église [...], mais aussi de la *musique d'opéra* ». (Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale au XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF, coll. « Répercussions », 2010, p. 154-155.)

⁴³ Philippe Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraires », 1982, p. 169.

⁴⁴ Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu*, op. cit., p. 584.

La musique hérite donc de la fonction du mythe dès lors que ce dernier s'étend dans une modernité théorique, de plus en plus intolérante au dogmatisme et drainée par une pensée du soupçon ; elle soulage les mêmes angoisses ontologiques, abolit le temps qui passe – ne serait-ce qu'illusoirement, par le flux cyclique de la temporalité de l'œuvre musicale – et consolide l'appartenance à plus grand que soi par la conscience, individuelle et collective, d'une origine immémoriale : « La musique expose à l'individu son enracinement physiologique, la mythologie fait de même avec son enracinement social. L'une nous prend aux tripes, l'autre, si l'on ose dire, "au groupe"⁴⁵. » Cette interprétation rappelle – pour ne pas dire qu'elle en découle⁴⁶ – la médiation politique par le mythe à laquelle procède Wagner, à la fois comme relais entre la musique et le langage articulé, et pour tendre un miroir idéalisant à la collectivité, la doter d'une essence identitaire auréolée de grandeur pour qu'advienne enfin l'improbable Allemagne. Afin de compenser « l'inadéquation de l'histoire pure pour l'art⁴⁷ », Wagner transite par le mythe moins pour nier la flèche du temps que pour la prendre à rebours, remonter le fil de l'histoire en quête de l'origine perdue à des fins d'unification et d'esthétisation du politique. La référence au mythe est d'ailleurs glosée par Wagner lui-même dans sa « Lettre sur la musique » :

De là, je me voyais nécessairement amené à désigner le mythe comme matière idéale du poète. Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le trouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite ; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible, et le montrent sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les vrais mythes leur caractère individuel, que vous connaissez au premier coup d'œil⁴⁸.

Au moyen de cet âge d'or reconquis dans la matière du drame, la communauté éclatée s'organisera selon une téléologie révolutionnaire, à même d'accomplir le nouvel ordre esthétique – et social – du monde. De ce point de vue, l'œuvre d'art de l'avenir repose essentiellement sur le mythe.

La fascination pour l'œuvre de Wagner, en ce qu'elle formule les grands enjeux qui construisent la modernité en amont (le rapport à l'Histoire, la construction du sujet créateur, l'impuissance du langage à dire le monde, la définition de l'absolu) et persistent à l'infléchir en aval, se double alors d'une décharge létale pour la littérature, en particulier pour le roman. La portée narrative de la mélodie wagnérienne

⁴⁵ Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, op. cit., p. 36.

⁴⁶ « Car, si l'on doit reconnaître en Wagner le père irrecusable de l'analyse structurale des mythes (et même des contes, e. g. les *Maitres*), il est hautement révélateur que cette analyse ait d'abord été faite en musique. » (*Ibid.*, p. 23.)

⁴⁷ Christian Merlin, Article « Mythe », in Timothée Picard [dir.] *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles et Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2010, p. 1369.

⁴⁸ Richard Wagner, « Lettre sur la musique », cité in Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1991, p. 55.

creuse le tombeau du sens pour le roman, en intensifiant la pauvreté du langage, subordonné à la référence et limité à la donnée univoque et arbitraire qu'il énonce. Outre l'horizon métaphysique qu'il configure et qui arrache au mythe sa labilité interprétative, l'opéra wagnérien construit son *discours* musical sur la reprise de motifs, les fameux *leitmotive*, qui impriment à la partition une dimension narrative en injectant un sens extra-musical à des cellules mélodiques dont les répétitions viennent accentuer ou permettent d'insinuer certains éléments du drame. Certes, le *Grundthema* wagnérien – c'est sous cette forme que le procédé apparaît dans le corpus théorique du compositeur – provient à l'origine d'une souche littéraire⁴⁹ et hérite d'une pratique figuraliste repérable chez d'autres compositeurs du passé, de Berlioz à Monteverdi ; c'est néanmoins en systématisant son utilisation, en décomposant les motifs par l'éparpillement, la fragmentation et le fusionnement de cellules mélodiques, disloquant ainsi les balises de la mesure au profit de lignes mélodiques souples, entrelacées et « infinies » que Wagner parvient à atteindre des sommets narratifs.

Raconter n'exige dès lors plus de transiter par le langage, le récit s'organise dans la cartographie des cellules musicales qui prolifèrent et se transforment à même le matériau musical, voire aux dépens de la représentation dramatique, quitte à former un discours parallèle et indépendant de l'action scénique⁵⁰. En ce sens, l'expérience wagnérienne accentue l'absence du *mythos* au cœur du *logos*, écartèle le langage entre sa matérialité de signe et la réalité qu'il entend désigner tout en le condamnant paradoxalement au réel en raison de l'inintelligibilité d'un discours constitué des seuls effets sonores – c'est l'aporie du symbolisme. À la lumière de cette désarticulation du littéraire, jusqu'alors régi par une union épistémique entre le voir et le dire, Wagner est redéfini comme un instrument (de) critique : son œuvre devient non seulement le prisme à travers lequel jauger la réussite esthétique des productions artistiques récentes, mais entraîne également une réévaluation du rapport à l'histoire, à la collectivité, au mythe et au langage. Plus fondamentalement, elle met en *crise* l'expression langagière comme matériau esthétique et puissance sensible, éjecte les mots de leur socle référentiel pour les condamner à une

⁴⁹ Isabelle Piette souligne que « Wagner lui-même reconnaît la technique associative dans l'épithète fixe d'Homère. » (*Littérature et musique : contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur, Presses Universitaires de Namur, coll. « Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres », 1987, p. 97.)

⁵⁰ Pierre Boulez décrira cette progressive dissociation entre le tissu de *leitmotive* et l'argument du drame en ces termes : « On peut [...] observer presque une dualité être l'univers dramatique et l'univers musical, ce dernier devenant infiniment plus riche que l'autre, ayant tendance, par sa prolifération même, à accaparer exclusivement notre attention à son profit. Le monde des motifs manifeste une forte tendance à l'autonomie, à laquelle l'action scénique servirait sans cesse de prétexte, dont elle lui fournirait les arguments ; littéralement, le texte dramatique devient un *prétexte* musical. » (Pierre Boulez, *Points de repère : Regards sur autrui*, édition établie par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / Passé / Présent », 1995, p. 149.)

trajectoire orbitale, errante et faussement descriptive pour les décennies à venir. Il ne s'agira pas de reprendre à la musique son bien – peu importe à qui, la musique ou la littérature, renvoie le déterminant possessif –, mais plutôt de faire de la musique un chemin de traverse et laisser le langage se refigurer dans la foulée du déplacement.

C'est pourquoi le récit-partition ne peut qu'émerger dans l'après-coup de Wagner, une fois les encyclics contiguës – les œuvres symbolistes à coloration wagnérienne ou les publications satellitaires à la *Revue wagnérienne* qui ne sont que des réactions immédiates à la commotion du *Gesamtkunstwerk* – suffisamment estompées pour opérer une translation de l'idéal musico-littéraire. Pour les symbolistes, le modèle wagnérien restitue aux formes poétiques leur souplesse, libérant le vers du carcan de la métrique pour le rendre à la sonorité continue du musical, et invite le poème à se ressaisir au miroir d'une gémellité revendiquée entre le hiéroglyphe de la note sur la partition et le symbole en tant qu'hypostase de l'Idée. De surcroît, il consolide un arrière-plan métaphysique déjà vaguement présent qui puisse justifier les ruptures formelles mises en pratique en poésie, et exprimer obliquement les vérités inaccessibles du monde, par le biais de l'« agence[ment] [d']une multiplication d'images imprécises et indécises qui, en se superposant et en s'excluant mutuellement, font allusion à un irreprésentable⁵¹ ». Or dans la formulation de ce pas-de-deux philosophique et poétique réside une incohérence entre les modalités indirectes de l'expression et l'immédiateté expressive du poème pensé comme pure vibration sonore. Cette contradiction, soulevée par Laurent Jenny qui l'explique à la lumière de « strates de modes intellectuelles contradictoires » qui alimentent la théorisation du mouvement et d'une métaphorisation à l'excès « qui travesti[t] des idées philosophiques [en] proc[édant] par glissements de métaphores en métaphores⁵² », révèle l'inchangé de la fonction du poète de *traduire* les Idées et de *représenter* la musique. Si le programme symboliste se modèle sur l'œuvre wagnérienne dans une visée de rétention de sa puissance originare, et rejoue en définitive la même ambition mimétique dont ils cherchent pourtant à se départir, le récit-partition maintient face au *Gesamtkunstwerk* une distance tant formelle que critique, et c'est par cette distance, qui est à la fois *disjonction*, que le texte *s'ouvre* à la différence à soi du musical pour mieux se ressaisir dans l'unicité de son langage.

⁵¹ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 24.

⁵² *Ibid.*

2. Fictions wagnériennes

Parvenu au terme d'une redistribution des lignes de partage entre musicalité et littérature menée sous les auspices du symbolisme, le récit-partition se détache de la fresque wagnérienne pour porter un regard critique sur elle et, d'un même mouvement, permuter les hiérarchies. Par un déplacement de perspective, Wagner propose moins un idéal qu'il n'établit une borne à franchir vers l'accomplissement de l'œuvre à venir, qui contient également sa propre critique et qui, de fait, « rouvre la question de la littérature⁵³ », sur le plan du roman cette fois. Tout se passe comme si les écrivains du corpus avaient fait leur la célèbre injonction que s'était donnée Debussy en guise de *credo* pour l'écriture de *Pelléas et Mélisande* : « Il fallait donc chercher *après* Wagner et non pas *d'après* Wagner⁵⁴. » À l'évidence, l'assentiment au modèle wagnérien se décline au pluriel au long du siècle : l'enthousiasme des premiers wagnériens fléchit considérablement dans l'après-coup des deux guerres mondiales⁵⁵, au même titre que le fantasme d'une rédemption par l'œuvre d'art ne soulève plus la même fascination chez Robbe-Grillet que ne l'illustrait le cycle proustien, notamment. Il serait cependant faux de soutenir que l'influence wagnérienne s'éteint avec le postsymbolisme, une idole de cette ampleur, même à son crépuscule, projette un halo proportionnel à sa grandeur. À l'ombre portée de Wagner se développe son héritage musico-littéraire et, particulièrement, la tension créatrice entre le langage et la musique nouée sous le signe du deuil inachevé de l'absolu, qu'exprimera au mieux, pour le roman du XX^e siècle, le dispositif polymorphe du mythe. Ce dernier creuse d'ailleurs des filiations d'une grande amplitude à l'échelle du siècle comme autant de configurations wagnériennes par lesquelles narrativiser le musical pour qu'il affleure à nouveau, différé et différent, dans la mémoire musicale conservée dans les évocations mythiques. La revenance des mythes wagnériens engage donc la question du langage, mais plus fondamentalement, celles du récit, de la structure et de la possibilité (ou non) de revitaliser le rêve de totalité *via* la portée universelle du mythe.

Ce sont principalement les réécritures de drames wagnériens qui tablent sur la reprise de cellules narratives complètes que nous examinerons, et dans lesquelles il s'agira de mesurer l'écart ou le

⁵³ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta*, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁴ Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* » [avril 1902], *Monsieur Croche et autres écrits*, édition établie par François Lesure, Paris, Gallimard, 1971, p. 63.

⁵⁵ Si la Première Guerre mondiale avait déjà largement sanctionné la fin du wagnérisme – en tout cas en musique, les principaux wagnériens (d'Indy, Chausson) étant presque tous morts en 1945 –, le déclin de l'imaginaire wagnérien après la Seconde Guerre mondiale témoigne surtout d'un malaise profond à l'endroit des réhabilitations nazies auxquelles l'œuvre wagnérienne a donné lieu. À tout le moins, sur la scène littéraire, puisque les opéras wagnériens connaîtront un grand succès à partir du dernier tiers du XX^e siècle, en partie grâce aux défis scénographiques posés par les dimensions des œuvres, susceptibles de stimuler la réinvention des techniques de mise en scène et de mettre à profit l'apport des nouveaux médias.

coefficient d'innovation par rapport aux matrices de *Lohengrin* (chez Gracq), de la *Tétralogie* (chez Robbe-Grillet et chez Giraudoux), de *Parsifal* (chez Proust, et encore chez Gracq) et, plus ponctuellement, de *Tristan et Iseult* (chez Aragon et Duras). Nous considérerons également les mythèmes isolés, les réseaux élémentaires et les images connotées par le wagnérisme qui, sans prendre part à une configuration narrative identifiable, impriment au texte la marque du maître de Bayreuth, ne serait-ce qu'en raison d'un paradigme contextuel qui persiste à irradier dans l'imaginaire musical du XX^e siècle : dans les associations structurantes entre la mer, la musique et la mort, que l'on retrouve chez Duras et chez Robbe-Grillet, dans le cortège de filles-fleurs qui se manifeste ponctuellement dans le corpus, enfin, dans les forêts enchantées qui bordent Argol ou celles aux noms évocateurs (la Forêt des Pertes, la Forêt des Hurles) dans lesquelles Henri de Corinthe, sur les traces du jeune Simon, le soldat à la charrette, s'enfoncent à la poursuite d'une sibylline nymphe aux multiples prénoms. Ces dimensions de l'écriture du mythe s'enchevêtrent et façonnent des trames parallèles, par lesquelles la mémoire wagnérienne irrigue le plan de la fiction, de sorte qu'il ne sera pas toujours aisé – ni sans doute nécessaire – de les départir.

a. L'enchanteur enchanté : réécritures gracquiennes d'après le Graal

Parmi les écrivains qui composent le corpus, Julien Gracq est sans doute celui dont l'œuvre porte l'empreinte du wagnérisme la plus durable, tant par l'imaginaire déployé que dans le travail esthétique opéré sur le texte : cette « préférence », pour reprendre le titre d'un recueil d'articles publiés par l'auteur en 1961, se décline dans les formes narratives, d'abord par des récits ouvertement wagnériens, ensuite de manière plus diffuse, par des allusions ponctuelles ou des schèmes structurels plus lâches, mais aussi au théâtre – sa seule œuvre dramaturgique, *Le roi pêcheur* (1948), reprend le scénario de *Parsifal* en déplaçant le foyer autour d'Amfortas pour détacher le mythe de sa signification chrétienne et salvatrice –, et dans les écrits essayistiques, enfin, auxquels il se dévoue exclusivement à partir des années 1970 et dans lesquels il revient sur l'importance de Wagner, « intercesseu[r] et éveilleu[r]⁵⁶ » de son entrée en littérature. Or l'assentiment de Gracq à l'œuvre wagnérienne, aussi soutenu et intempestif soit-il, n'est pas sans réserve : conscient du poids des dérives nationalistes, des récupérations nazies et du kitsch emblématique de Bayreuth qui grèvent la musique de Wagner dans l'imaginaire de l'époque – « On ne peut aimer Wagner aujourd'hui que malgré⁵⁷ », se désole-t-il dans *Lettrines I* –, l'auteur se fait un point

⁵⁶ Julien Gracq, *Lettrines I*, Paris, Librairie José Corti, 1967, p. 38.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 223.

d'honneur de dissocier son goût pour l'œuvre opératique de l'empesage démodé de Bayreuth, avec ses « parfums lourds, soieries raides, encensoirs, brocarts de sacre, diadèmes et tiares, et tout ce que l'érotisme sénile mêle à l'encens de subtilement énervant⁵⁸. » Du reste, son amour pour la production de Wagner reste sélectif, ses préférences l'aiguillant d'emblée vers *Parsifal* et *Lohengrin*, desquels il « ne retrancherai[t] pas une note, et partiellement [vers] *Tristan*⁵⁹ » ainsi que quelques lambeaux aléatoires de la *Tétralogie*, avec laquelle il n'entretient aucune affinité significative en raison, croyons-nous, de son orientation nettement plus politique. Pour Gracq, qui se perçoit comme le dernier légataire d'une lignée esthétique qui, de Nietzsche et de Wagner, reflue vers Novalis et Hölderlin, le cycle des légendes arthuriennes, dans leur consécration mythique, apparaît comme un creuset poétique où penser l'écriture hors de l'Histoire et lui imprimer, en relief, ce fonds mystique par lequel rejaillirait une mémoire du sacré dans ce monde désenchanté du XX^e siècle. La sacralité gracquienne ne saurait pourtant se réduire à la religiosité, à laquelle l'auteur, agnostique avoué et fortement marqué par l'ascendant surréaliste qui le rend sensible à l'apparition sporadique du merveilleux, oppose la croyance en une vitalité sacrilège. De fait, les profondes affinités qu'il entretient avec l'imaginaire des contes du Graal reposent principalement sur la signification attribuée au calice sacré par une histoire millénaire en quête perpétuelle de sens, ainsi que sur l'économie du désir dramatisée autour du vase saint à retrouver, nonobstant l'historique christique du Moyen Âge dont il tend à atténuer l'importance : comme il le formule dans la préface qui ouvre *Le roi pêcheur*, « les deux grands mythes du Moyen Âge, celui de Tristan et celui du Graal, ne sont pas chrétiens : par beaucoup de leurs racines ils sont préchrétiens : les concessions dont leur affabulation le plus souvent porte la marque ne peuvent nous donner le change sur leur fonction essentielle d'alibi...⁶⁰ » La sacralité gracquienne consiste somme toute à actualiser les résonances poétiques dans la mémoire stratifiée du monde, dont les mythes et les fables conservent la trace, et instaure un rapport sensitif à l'espace et aux choses qui l'habitent. Le roman, perméable à ce frayage universel, semble être le conducteur privilégié pour rendre compte de ce ravitaillement mutuel entre la nature et la culture, la première n'étant jamais, chez Gracq, complètement vierge de toute mémoire civilisationnelle. Au risque de passer pour « antimoderne » ou, à tout le moins, de se situer en porte-à-faux par rapport aux contingences de son temps⁶¹, Gracq cherche à renouer avec un romantisme « non point, certes, coupé du

⁵⁸ *Ibid.*, p. 223-224.

⁵⁹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 1980, p. 169.

⁶⁰ Julien Gracq, « Avant-propos », *Le roi pêcheur*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1989, p. 11.

⁶¹ De la mémoire de la Seconde Guerre mondiale qui persiste en creux dans les écrits de Gracq et qui n'est pourtant jamais présente, Michel Murat souligne une « espèce de désertion [par laquelle] il s'installe dans les marges qui sont

tragique, mais où [...] l'homme était constamment *replongé* dans ses eaux profondes, réaccordé magiquement aux forces de la terre, irrigué de tous les courants nourriciers dont il a besoin⁶² ». Roman et opéra wagnérien se rencontrent ainsi dans une velléité commune de laisser émerger, dans le « pli du terrain⁶³ », de pures plages de temps, immobiles et pourtant vivantes, situées à la lisière de l'Histoire : « comme toute œuvre d'art, il [le roman] vit d'une *entrée en résonance universelle* – son secret est la création d'un milieu homogène, d'un éther romanesque où baignent gens et choses et qui transmet les vibrations dans tous les sens⁶⁴. » L'espace du roman, étanche aux aléas de l'Histoire et circonscrit aux forêts légendaires, aux rivages maritimes et aux châteaux abandonnés, semble toujours sur le point de se métamorphoser en un lieu enchanté, d'exhumer le mythe en latence dans le spectacle de la nature et d'abolir les frontières entre le lieu commun et la légende, entre la poussée sans âge de la matière organique et le ici-maintenant temporellement défini.

Au confluent des arcanes de la surréalité et de la vitalité d'une nature réenchântée par la mémoire mythique, la narration gracquienne est tout entière tendue vers l'attente, exaltée par le désir d'une possible apparition merveilleuse ou simplement événementielle qui, souvent, ne se joue que dans le hors-champ du texte, sorte d'inaccessible qui irradie depuis l'antichambre du roman pour venir en exacerber (et en exaspérer) la tension. Les récits de Gracq donnent à saisir une herméneutique de l'écoute, comme si la musique, le plus souvent absente de la diégèse, s'était incorporée au monde sensible, transformait ce dernier en véritable paysage sonore qui aurait absorbé, pour ainsi dire, le « commentaire choral tout-puissant de l'orchestre⁶⁵ » qu'il admire tant chez Wagner. L'univers qui s'étoile d'un roman à l'autre sollicite une hyperesthésie aux bruits du monde, au timbre des voix, aux échos et aux bruissements d'une nature encore sauvage, magnétisée par le spectre du mythe. À cette sensibilité à la densité des espaces sonores vient répondre le « qui-vive » comme modalité d'être-au-monde des personnages et, par extension, des lecteurs qui partagent leur expérience. La posture du guetteur, qu'emblématise justement Aldo, le protagoniste du *Rivage des Syrtes* (1951), se propage par-delà les limites de ce roman pour contaminer l'ensemble du corpus gracquien et en infléchir la lecture vers une *sur-lecture* ou, plus

tout aussi bien celles de l'avant-garde que de l'arrière-garde » (« Le paysage gracquien », *Esprit*, vol. 10, n° 195 (octobre 1993), p. 123.)

⁶² Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire si mal », *Préférences*, Paris, Librairie José Corti, 1961, p. 102.

⁶³ Nous reprenons l'expression du géographe Jean-Louis Tissier dans un entretien avec Mathieu Garrigou-Lagrange, « Julien Gracq 3/4 : Géographie et peinture » [*La compagnie des auteurs*], diffusé sur France Culture le 7 mars 2018. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/julien-gracq-34-geographie-et-peinture-0>. [Consulté le 23 juillet 2019.]

⁶⁴ Julien Gracq, *Lettrines I*, op. cit., p. 25.

⁶⁵ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 121.

exactement, une lecture *sur écoute*, en alerte aux signes de l'événement imminent qui ne survient pas. Que le roman gracquien « tourn[e] toujours à la rature de l'événement⁶⁶ », pour reprendre une célèbre affirmation de l'auteur, n'entraîne pas pour autant l'absence de dynamisme du texte ; sa texture demeure travaillée par les forces gravitationnelles de l'événement à venir (ou déjà survenu) à la lisière de la scène fictionnelle. *A contrario*, l'attente de l'aventure non-advenue, qui se dilate dans le temps de la lecture, exacerbe le vertige de l'herméneute, maintenu dans sa posture de vigile : comme le soutient Michel Murat, « [l']événement est à la fois vertige et spectacle. Impossible à raconter, il s'immobilise dans des instantanés qui le représentent de manière indirecte, diffractée⁶⁷ ». Au sein de cette temporalité distendue vers l'avènement d'une action qui ne cesse de se dérober, le récit linéairement orienté finit par se fondre dans une dérive du temps, une illusion d'éternité, voire d'a-temporalité, où le seul temps quantifiable se mesure géologiquement, dans une mémoire des lieux, de la nature et des ruines qui peuplent l'espace : courbure parsifalienne s'il en est une, le temps gracquien devient espace, et cette confusion spatio-temporelle active les ferments du mythe, « producteurs de musique qui innervent la matière romanesque et la poétisent⁶⁸. »

Le corpus narratif gracquien conglomère à l'ombre mortelle du manceniillier Richard Wagner⁶⁹, certes, mais seuls les deux premiers romans nous retiendront substantiellement dans les pages à venir. Ce parti pris méthodologique repose sur le degré de saturation du wagnérisme, plus élevé dans *Au château d'Argol* (où la référence à *Parsifal* est explicitement convoquée comme matrice d'écriture) et dans *Un beau ténébreux*, serti dans l'écrin intertextuel finement tressé du romantisme. Du reste, à l'échelle de la chronologie créatrice de l'auteur, cette saturation va en s'amenuisant au même rythme que la puissance romanesque se dilue dans les œuvres subséquentes. Tout se passe comme si l'imaginaire wagnérien agissait pour Gracq comme un générateur de fiction, ou à tout le moins, il transfusait une énergie poétique aux schèmes universels de l'existence. De ce point de vue, la prédilection gracquienne pour les opéras qui s'organisent autour de la quête du Graal n'est sans doute pas fortuite si l'on tient compte de l'horizon d'interprétation double que l'on peut dégager à partir du vase sacré : d'une part, celui-ci constitue l'artefact qui assure la médiation entre le divin et le profane, qui réintègre une sacralité déchristianisée au

⁶⁶ Cité in Michel Murat, *L'enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Les essais », 2004, p. 87-88.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Timothée Picard, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 255.

⁶⁹ C'est par cet arbre aux feuilles, aux fruits et à la sève extrêmement toxiques que Gracq désigne l'œuvre de Wagner et la fascination qu'exerce sa musique dans la préface qu'il consacre au *Roi pêcheur* (Julien Gracq, « Avant-propos », *Le roi pêcheur, op. cit.*, p. 14.) Voir également *supra*, p. 200.

sein du monde sensible et restitue la puissance du merveilleux dans une époque incrédule face à ses mythes ; d'autre part, l'économie de la quête, consubstantielle aux récits du Graal, participe de cette dynamique de tension et de vigilance qui travaille le roman et prend à témoin le lecteur, provisoirement converti en *auditeur*. Mais l'événement, ce point focal vers lequel tendent les fils du récit gracquien sans jamais se cristalliser sur la scène de la fiction, n'advient pas, la quête reste en suspens devant les signes dispersés d'un Graal irréductible à sa matérialisation. À l'instar de la présence orchestrale qui ruisselle dans les plis du décor et lui insuffle une lisibilité nouvelle, le sens du récit s'éparpille dans le tressage de la langue et des images, se ressaisit, fugacement, dans le tempo de la phrase et le glissement du langage, de sorte que le roman ne fonctionne plus uniquement comme un support narratif, mais devient *partition*, à actualiser dans le silence d'une lecture intérieure :

La lecture solitaire [...] correspond toujours pour moi à une diction intérieure, à une épreuve continue, à bouche fermée de sa sonorité, de son ton, de son rythme [...] Comme la fleur essentielle était pour Mallarmé l'absente de tout bouquet, je suis porté à croire que la voix par laquelle mérite seule d'être dits les plus beaux poèmes est aussi la voix absente de toutes les bouches de chair, la voix pure⁷⁰.

Déclamation intérieure, mais également frayage du sens du récit qui « divise et répartit le temps, en commande fugitivement et en maîtrise l'écoulement.⁷¹ »

Dans *Un beau ténébreux* une réplique d'Allan, personnage « trou noir » qui draine dans son orbe mortifère les paisibles vacanciers de l'Hôtel des Vagues, formule le paradigme interprétatif qui permettra de révéler cette poétique d'un champ magnétique musical commune aux deux œuvres qui nous retiendront : « Qui peut savoir quelle puissance de conjuration recèle ce texte en filigrane, ce texte aimanté et invisible qui guide inconsciemment le poète à travers le clair-obscur déjà si hasardeux du langage écrit. Toute œuvre est un palimpseste – et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique. » (BT : 80) Cette affirmation, qui s'insère dans un soliloque où Allan disserte sur la conception matérialiste du sacré qu'il cultive et selon laquelle « [l]a quête du Graal fut une aventure terrestre » (BT : 83), ouvre non seulement sur la nappe sous-textuelle qui irrigue le roman des eaux enfouies du mythe, mais prescrit une herméneutique de lecture – laquelle se situe dans le prolongement de l'écriture, conformément à la *praxis* gracquienne développée dans *En lisant en écrivant* (d'un même mouvement et sans virgule). Le lecteur, saisi par « l'impression [...] de sentir au-dessus de [s]on épaule

⁷⁰ Julien Gracq, dans un entretien radiophonique avec Jacques Charpier, *Le parler des poètes* : « La diction poétique selon Julien Gracq » sur France IV (R.T.F.), diffusé le 23 avril 1954. Entretien disponible en ligne sur la plateforme YouTube : URL : <https://youtu.be/zZ0jZvQ0e3w>. [Lien consulté le 26 septembre 2019.]

⁷¹ *Ibid.*

l’auteur penché qui, comme dans les jeux de notre enfance, d’un certain clin d’œil dur [lui] indique qu’[il] “brûle” ou qu’[il] s’éloigne » (BT : 80), appréhende donc le roman sous le signe de la quête, d’une recherche de fils et d’indices à glaner vers la découverte du sous-texte magique. Cette clé délivrée par Allan, déclinée par l’énigmatique monologue en une multiplicité de doubles jusqu’à l’ultime « clé des songes » (*ibid.*) par laquelle *forcer* les mystères du monde (BT : 82), fonctionne en réalité comme le passe-partout poétique de l’œuvre romanesque de Gracq, du moins en ce qui concerne le pan « wagnérien » de sa production. Aussi cette clé prend-elle la forme d’une gravure de Dürer dans *Au château d’Argol*, révélatrice pour le protagoniste de la triangulation fatale qui viendrait « changer les signes⁷² » et le condamner, aux côtés d’Herminien et de Heide, à rejouer, tout en le profanant, le drame parsifalien. Mais également la clé, dans *Un beau ténébreux*, de la mort comme point sublime vers lequel confluent les lignes de sens tracées par Allan, qui arrache les vacanciers à leur routine tranquille et, tel un Lohengrin maudit, insuffle un vent de désordre au sein de la communauté avant de consommer sa propre mort, refusant par le fait même la rédemption de Christel – dépositaire, comme le suggère son prénom, de l’eucharistie qu’Allan ne peut plus que dédaigner après la révélation de son identité. Ces deux œuvres, double baptême du feu donc pour Louis Poirier, devenu Julien Gracq par antonomase à consonance « graalienne », qui se positionne dès son entrée en littérature sous le signe de Wagner, se construisent comme les images miroirs inversées de *Parsifal* et de *Lohengrin* dont elles proposent une version dégradée, subvertie, une contre-version : somme toute, leur « version démoniaque – et par là, parfaitement autorisée » (CA : 8) du mythe wagnérien.

***Lohengrin à la plage : théâtralités wagnériennes dans Un beau ténébreux*⁷³**

Le deuxième roman de Gracq s’érige à la croisée d’un régime « parsifalien », dans la foulée de son premier récit, et d’un complexe romantique polyphonique, dont *Lohengrin*, dernier opéra wagnérien romantique⁷⁴, est porteur dans sa forme hyperbolique. Dans un hôtel balnéaire de Kérantec, fief imaginaire vraisemblablement situé en Bretagne, un groupe de vacanciers que l’éclectisme des

⁷² Julien Gracq, *Prose pour l’étrangère*, cité in Christophe Imperiali, *Perceval en question : éloge de la curiosité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études des littératures du XX^e et XXI^e siècles », 2015, p. 58.

⁷³ À des fins de fluidité pour notre séquence démonstrative, nous amorçons notre étude par *Un beau ténébreux*, paru en 1945 et succédant ainsi au *Château d’Argol* (1938). Nous sommes consciente que cet ordre de présentation rompt avec la logique du mythe, selon laquelle Lohengrin (qui configure de manière souterraine les orniers du récit d’après l’argument de l’opéra du même nom) serait le fils de Parsifal, mais elle respecte en revanche la chronologie de la création des œuvres wagnériennes, la première de *Parsifal* ayant eu lieu près de trente ans après la représentation inaugurale de *Lohengrin* (bien que l’on ne peut s’assurer de l’ordre exact de leur formulation dans l’esprit de Wagner, le compositeur ayant en partage avec Proust une méthode d’écriture en pièces détachées.)

⁷⁴ Jean-François Candoni, Article « Lohengrin », in *Dictionnaire encyclopédique Wagner, op. cit.*, p. 1151.

rencontres estivales transforme en communauté élective – en petite « bande *straight* » (BT : 17) – voit leur douce oisiveté perturbée par l’arrivée d’un couple mystérieux, d’un magnétisme inquiétant, qui exerce une irrésistible attraction sur les jeunes villégiateurs : Gérard, le scripteur qui assume majoritairement la narration⁷⁵, consigne dans son journal leur entrée, vécue sur le mode de la fascination et du dithyrambe, « la grande tragédienne, la [*sic*] champion olympique entrant en scène harnachés glorieusement de leurs attributs symboliques et qu’on se dit simplement – et toute une foule se cabre à coups de reins sous cette seule idée : “la voilà, c’est *elle* – le voilà, c’est *lui*”. » (BT : 51) Peu après leur arrivée, la femme (Dolorès) s’absente et Allan, le « beau ténébreux », esthète aux talents multiples qui porte à la fois les chapeaux de l’athlète, de virtuose de salon, du champion d’échecs et du joueur exalté, draine à lui les vacanciers par l’absolu dont il est porteur, en raison de sa relation privilégiée avec la mort : damné par un pacte de suicide quasi faustien scellé avec Dolorès, Allan jouit de la fascinante liberté que prodigue la résignation à une mort prochaine, de la surhumanité que confère l’engagement pris avec elle, et de ce fait, se lie plus fortement avec la jeune Christel, éprise de théâtre, de sublime et de paysages nocturnes, qui se croit « destinée [...] à saccager [s]a vie. » (BT : 29) Victime collatérale de ce magnétisme mortifère qui la galvanise, Christel, obnubilée par l’énigme qui s’élabore autour de l’identité d’Allan, s’abandonne à lui, tant sur le plan charnel que sur celui de la mort où elle est prête à le suivre, mais celui-ci la repousse, conscient de sa condition entrelacée avec la mort : « Vous ne m’aimez que mêlé à ma mort. » (BT : 254) La « *sortie* héroïque » (BT : 253) d’Allan fixe l’événement de son funeste départ par-delà la chute du texte, derrière le rideau baissé ; car cette *tragédie* de bord de mer en est réellement une, comme le montre la surcharge dramatique d’un texte structuré par la métaphore filée du théâtre. Au *theatrum mundi* de la plage désignée d’emblée comme un « amphithéâtre » (BT : 12), devant lequel les balcons de l’hôtel forment un dispositif optique permettant de prendre « conscience de ce qu’il y a d’extraordinairement théâtral dans le décor de cette plage » et, « comme au théâtre, [...] [de] voir également partout » (BT : 58), Allan, « roi de théâtre » (BT : 110) de la station balnéaire, donne corps à ce fantasme refoulé de la théâtralité – « l’homme rêve toujours obscurément, un jour ou l’autre, de *brûler les planches* » (BT : 109) – et transforme « ce décor rêvé [...], cet isolement des brumes » (BT : 184) en « cérémonial maléfique d’un ballet funèbre, [...] [le] dernier acte d’une tragédie. » (BT : 236-237) Le roman, phagocyté par le dispositif théâtral, enclenche sa propre dramaturgie, et nous invite à prendre

⁷⁵ Environ aux quatre cinquièmes du récit, Gérard abandonne la narration, qui passe alors au niveau hétérodiégétique.

place comme spectateurs devant ce mystérieux drame en trois actes⁷⁶ qui se développe, davantage qu'il ne se déroule, sous nos yeux⁷⁷. Pour Gracq, l'expérience wagnérienne prend avant tout forme dans une *dramaturgie*, fictionnelle comme sémantique, qui réside dans une dialectique entre le mystère et les éclats fugitifs de révélation, tandis qu'en sous-main s'emmagine une tension narrative et musicale, qui exacerbe le qui-vive du spectateur et lui procure une expérience *totale*. Aussi affirme-t-il dans un entretien avec Jean Carrière : « Wagner, qui m'a fasciné dès que je l'ai connu, est dramaturge de part en part – et quel dramaturge ! Personne pour faire, comme lui, déboucher naturellement sur le mythe une construction dramatique à la fois simple et puissante. J'ai tendance, faute de connaissances distinctes, à me perdre là-dedans sans repère quand j'y entre, comme dans une forêt⁷⁸. » C'est en cela qu'il convient de subsumer la métaphore filée de la théâtralité qui traverse *Un beau ténébreux* sous la matière wagnérienne, la réhabiliter en tant que principe essentiel du dispositif du *Gesamtkunstwerk*, dans la mesure où celle-ci participe pleinement de l'esthétique opératique par laquelle Gracq repense la conduite du récit.

Le tissu intertextuel qui compose *Un beau ténébreux*, fait de multiples fibres serrées les unes aux autres par lesquelles s'enchevêtrent citations philosophiques et allusions littéraires qui s'inscrivent de près ou de loin dans une tradition romantique⁷⁹, brouille les fils qui courent dans le récit par un jeu de masques que viendront parachever les festivités du bal masqué, qui clôturent la saison estivale et invitent les vacanciers à se travestir « en héros de romans ou de poèmes. » (BT : 200) Qu'aucun estivant ne se soit arrogé les accoutrements de héros wagnériens n'implique pas pour autant que ce modèle soit absent. Tout à l'inverse, l'intertexte foisonnant ouvre un puissant champ de forces, polarisé entre le démoniaque et le sublime, au sein duquel le mythe wagnérien trouve une caisse de résonances particulièrement opérante pour rejaillir dans le roman. En plus du littoral breton, cadre privilégié du récit gracquien (et

⁷⁶ L'architecture narrative se construit en trois volets : le journal de Gérard, qui occupe la majeure partie du roman, est enserré par un bref prologue assumé par une voix anonyme, qui se désigne de façon ambiguë comme un « fantomatique voleur de momies » (BT : 13), et par une finale, d'une cinquantaine de pages, conduite par une instance narrative anonyme et vraisemblablement extérieure à la communauté de personnages, bien qu'elle affirme être proche du diariste (BT : 195).

⁷⁷ Nous reprenons la nuance à Luc Fraisse, qui affirme à propos du *Rivage des Syrtes* qu'« apparaît dans l'instant de sa narration le comment de sa constitution. » (« Gracq et l'autoréflexivité du récit », *Poétique*, vol. 3, n° 155 (2008), p. 296.)

⁷⁸ Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière » [1986], in *Entretiens*, Paris, Librairie José Corti, 2002, p. 116-117.

⁷⁹ En vrac, on convoquera bien sûr Alfred de Vigny, auteur des « Amants de Montmorency » sous le signe duquel Allan et Dolorès scellent leur pacte de suicide, mais également Rimbaud, Baudelaire, Nerval, Chateaubriand, Poe – dont Allan hérite du prénom et du halo de romantisme noir qui l'enserme – Shakespeare et Goethe, entre autres ; *La naissance de la tragédie* de Nietzsche est textuellement cité (BT : 109), et sont aussi mentionnés le *Faust* de Gounod et la *Tosca* de Puccini. Pour une analyse détaillée du complexe intertextuel, voir Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Langages », 1980.

arthurien), qui confère à la fable une coloration de légende et un rayonnement d'irréalité, deux allusions à *Lohengrin*, *a priori* anecdotiques, affleurent à la surface du récit et constituent, selon nous, deux points d'émergence particulièrement signifiants en regard de l'économie narrative de l'œuvre et de sa texture mythique. La première mention explicite de l'opéra surgit dans un récit de rêve de Gérard, qu'il intègre à ses carnets : il y raconte qu'Allan, Christel et lui assistent à une représentation de *Faust*⁸⁰ dans laquelle le chanteur qui tient la part de Valentin, qui se « prodigue abusivement de scène en scène, [...] s'enroue et [...] s'excuse auprès des spectateurs » (BT : 134-135), est remplacé à l'improviste par un ténor qui tient le rôle de Lohengrin, joué plus tôt en matinée. Au-delà de l'occasion de comédie que représente cette rupture propre à la logique du rêve, de l'hommage mi-parodique aux prédilections surréalistes pour l'inconscient onirique, ou encore de l'imaginaire lugubre de l'Opéra⁸¹ dans les coulisses duquel se perd Gérard, engagé dans un labyrinthe-monstre qui ne cesse de se distendre (BT : 136), ce passage préfigure certaines articulations narratives du roman, esquissées métaphoriquement, et collabore à l'infléchissement de la trame vers un palimpseste de *Lohengrin*. Il semble d'abord significatif que les seuls membres de la « bande *straight* » qui soient présents dans cette loge sous laquelle un « abîme [...] se creuse » (BT : 134), et qui redouble en ce sens ces balcons d'hôtel disposés comme un amphithéâtre face à la mer, soient précisément Allan, Christel et Gérard ; est encore plus significatif que ce dernier soit évincé de la salle à laquelle il n'aura dès lors plus accès, ratant ainsi la fin de *Lohengrin*⁸². Dans la mesure où *Un beau ténébreux* embraille vers une réécriture du drame wagnérien dans laquelle un Lohengrin-Allan se « déclarer[a] [l]e temps venu » (BT : 179) et une Elsa-Christel, obnubilée par l'identité énigmatique de ce tard-venu de la villégiature, se rêve « là, au cœur de la tragédie, au-delà de la vie, vraiment transportée » (BT : 28), Gérard n'aura accès que de façon restreinte au drame qui se dénoue sans lui, dans la chambre fermée d'Allan. L'exclusion onirique de Gérard, perdu dans les dédales de l'opéra, modélise

⁸⁰ La référence faustienne qui précède l'allusion à *Lohengrin* ne saurait être passée sous silence, le motif du pacte mortifère qui plombe le sort d'Allan et de Dolorès dès leur survenance à l'Hôtel des Vagues se découpe à l'ombre des aspirations méphistotéliques à l'absolu que scellent dans un pacte Faust et le Malin. De même, l'ingénue Christel partage plusieurs caractéristiques d'une Gretchen que Faust n'aurait pas déshonorée, comme le suggère cette « fable » que raconte Allan à la jeune femme : « Il y avait une fois un homme qui vendit son âme au diable, et grâce à ses enchantements il gagna en retour le cœur d'une jeune fille. Et maintenant, gagné par la pureté de son amour, il crut que par cet amour il serait sauvé et briserait le piège, – mais il comprit combien le diable était plus fort, car maintenant c'était *elle* dans son innocence qui serrait les nœuds du piège, car ce n'était plus *lui*, mais celui qui avait conclu le pacte qui s'était rendu l'objet de son amour, et maintenant il était échu de *devenir* ce visage de damné qu'il n'avait revêtu que comme un masque. » (BT : 209-210)

⁸¹ Voir Timothée Picard, *La civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 223-223.

⁸² Françoise Calin voit dans le remplacement *ex abrupto* de l'interprète de Valentin, auquel semble s'identifier Gérard, par celui de Lohengrin, déjà présenté comme un double d'Allan, un indice du changement de focalisation. (Voir Françoise Calin, « Le “maelstrom” d'Edgar Allan Poe dans *Un beau ténébreux* : essai d'analyse intertextuelle », *French Forum*, vol. 12, n° 2 (mai 1987), p. 217n.)

le transfert de narration, passant du journal intime à une voix anonyme et omnisciente ou, plus exactement, qui diffracte la focalisation en autant de perspectives qu'il y a de personnages. Le duo d'amour et de mort sur lequel termine le roman se déroule en effet dans l'intimité de la chambre d'Allan, d'où Gérard, conformément à son rêve, est à l'évidence absent. L'apparence anecdotique de ce récit de rêve aurait en réalité une portée prospective ; elle prononcerait la courbure du récit vers le « texte magique » (BT : 80) et déposerait à la surface du texte principal la « *clé des songes* », ce point de bascule entre le monde et le rêve : « Le songe possède aussi cette singularité essentielle – à laquelle il est impossible de ne pas attacher l'épithète : significative – ces angles imprévus qui meurtrissent, avertissent l'esprit. » (BT : 81)

La seconde allusion à *Lohengrin* apparaît quelques pages plus loin, comme la réponse traumatique en réaction à l'entrée par effraction dans la chambre d'Allan. Influencé par Jacques (un autre vacancier de la bande), ce dernier et Gérard s'introduisent dans les appartements du « beau ténébreux » sous prétexte de vouloir admirer un jeu d'échecs en ivoire. L'intrusion plonge Gérard dans une angoisse qui ramène à sa mémoire le rêve susmentionné, qui devient le fanal qui éclaire la scène en amont et lui infuse une atmosphère d'inquiétante étrangeté. Qu'Allan revienne inopinément et surprenne sans stupeur Jacques et Gérard, l'un imperturbable et l'autre paniqué, accentue paradoxalement la culpabilité du diariste, dont les réflexions ne cesseront de ressasser l'épisode, d'inspecter par écrit la chambre interdite et d'en réinterpréter les données chiffrées par sa mémoire : la date du 8 octobre, encerclée sur « un calendrier à minces feuillets amovibles d'ivoire » (BT : 156), lui revient à l'esprit comme « la *clé invisible* de cet enchantement » (*ibid.*, nous soulignons), l'objet *ivoire* qu'il « fallait y voir⁸³ », et la double-borne qui délimite la fiction dans le hors-temps statique du mythe⁸⁴. Une ligne de pointillés rompt ensuite la continuité de l'écriture, comme une convulsion dans la pensée qui exhorte Gérard à revenir plus tard vers son journal pour y documenter l'évolution de sa réflexion. Ce sont deux scènes de *Lohengrin* qui lui reviennent à la mémoire, détachées de prime abord de la moindre mise en contexte, à la manière d'un aphorisme :

Lorsqu'au dernier acte de *Lohengrin* le héros revient armé de pied en cap, de cette même armure d'argent dans laquelle on l'a vu arriver au premier acte, alors, d'un seul coup, on comprend qu'il va partir – que cette parabole, cette orbite d'astre que suit le satellite du Graal, pour la seconde et dernière fois, va recouper l'écliptique terrestre. L'aile de son casque, comme une comète qui se perd sans retour dans les espaces noirs. Eh bien, si Elsa, si le roi le

⁸³ Gilles Plazy, *Julien Gracq : en extrême attente*, Rennes, La Part commune, 2006, p. 54.

⁸⁴ Le préambule du roman met en scène la fin de « cette après-midi du 8 octobre 19... » (BT : 13), tandis que l'*explicit* coïncide avec la nuit de cette même date, où Allan concrétise son projet funeste. De ce point de vue, le dispositif romanesque annihile le temps.

regardaient pour la première fois à cette minute, ils ressentiraient quelque chose que je ressens :
– cette débâcle de l'être dans le vague, dans le large, ce vertige étouffant qui noue le cœur.
(BT : 157)

Le caractère digressif de cette réminiscence étonne à première vue, mais celle-ci doit être comprise comme une percée fugace, le clignotement du « texte aimanté et invisible qui guide inconsciemment le poète à travers le clair-obscur déjà si hasardeux du langage écrit » (BT : 80). Au regard de son emplacement dans la séquence narrative, cette hypotypose succincte reprend – *orchestre*, oserions-nous même affirmer – un ensemble de motifs et d'attributs d'ores et déjà exposés autour de la figure d'Allan, en un effet de surimpression – de *leitmotive*⁸⁵ – qui confirme la réciprocité des rôles entre le protagoniste et Lohengrin, et fait de ce tableau opératique un réseau métaphorique annonciateur de sa disparition prochaine. L'entrée remarquée d'Allan au volant d'une « splendide voiture, laque et argent » (BT : 49), l'auguste démarche qui avait transi Gérard sous le coup de la fascination et l'avait mené à cette comparaison, aussi insolite que révélatrice, avec « l'harmonie des sphères » (BT : 51), « l'arrêt du cœur » (BT : 50) et « une espèce de panique, [...] un bouillonnement, un pétilllement dans les artères, ces yeux voilés, cette main molle et cette gorge sèche » (BT : 51), entrelacent les trajectoires de Lohengrin et du « beau ténébreux », et actualisent l'intertexte wagnérien porté par le second. À partir d'un coloris similaire, d'une même isotopie astrale et de l'effet de « “coup de cœur” que reçoivent ceux qui sont visités par l'être d'exception, l'homme-dieu des légendes païennes, ou le dieu-homme des mystères chrétiens⁸⁶ », les images invoquent le contexte antérieur dans lequel elles sont apparues dans leur première manifestation. Dès l'entrée en scène d'Allan, Gérard affirme sa filiation surnaturelle, le désignant comme « celui qui est venu en marchant sur des nuées » (BT : 53) ; plus loin, comme celui qui « est venu ici apporter l'épée » (BT : 169). Ces images d'Épinal s'ajoutent au tissu d'allusions au Graal et à la rédemption, et tendent à resserrer le nœud coulant du mythe autour de la figure d'Allan, dont le « visage qui se dérobe » (BT : 145) et la certitude « sans doute possible qu'il va partir » (BT : 146) sanglent les liens qui l'arriment au héros wagnérien et à l'identité fuyante qu'il ne révélera qu'au prix de son départ

⁸⁵ Rappelons que le *leitmotiv* wagnérien consiste en la récurrence d'un thème, le plus souvent mélodique, parfois harmonique ou caractérisé par une couleur instrumentale particulière, qui fonctionne comme un idéogramme sonore, une unité sémiotique qui renvoie à un contenu thématique (un personnage, un objet, un thème – au sens littéraire du mot) ou une étiquette référentielle, et fait écho au drame représenté. Il arrive assez fréquemment qu'un motif se fasse entendre à l'orchestre sans que son référent ne figure *in praesentia* sur la scène, et fournisse alors un signifiant supplémentaire qui se superpose au sens des paroles chantées comme un commentaire explicatif au drame joué en parallèle.

⁸⁶ Gilles Plazy, *Julien Gracq : en extrême attente*, op. cit., p. 55.

– de façon métaphorique, par le costume des amants de Vigny augurant son suicide conjoint avec Dolorès.

Le second passage de *Lohengrin* retranscrit dans le journal de Gérard s’ancre plus naturellement dans la logique du récit et témoigne d’une véritable projection de l’opéra sur les événements récents et, plus fondamentalement, du héros éponyme sur Allan :

C’est au milieu de la scène de la chambre, au beau milieu du duo fatal. Elsa vient de glisser avec la malignité des anges, la première et redoutable question. Le déclic fatal. Une indécision mystérieuse traîne encore aux cordes de l’orchestre, irisant une fêlure imperceptible, irréparable, le fondant mal de cœur du franchissement d’une crête. [...] « Lohengrin embrasse tendrement Elsa et s’approchant de la fenêtre lui montre le jardin en fleurs. » La fenêtre s’ouvre sur une nuit de lune trop belle, une nuit insomnieuse, alarmée de souffles inhabituels [...]. Alors le héros, de profil, un pied sur la banquette de pierre, le menton dans la main, s’accoude à la croisée, et, dans le fond de cette nuit d’espoirs brisés et d’espoirs mystérieusement couronnés, du fond de cette nuit trouée de fanfares ambiguës et lointaines, dans un faux jour irréel de lumière d’aube luttant contre celle des flambeaux, lui seul il devine au loin déjà l’essor hiératique d’un cygne, l’estuaire vaseux de l’Escaut où le flot nocturne submerge les plages, le clapotement de la peine mer, la houle du large [...]. (BT : 157-158-159)

Le syntagme employé, « la scène de la chambre », joue à l’évidence sur l’ambiguïté de son référent, qui suture alors le niveau du réel – la chambre vide d’Allan – et le niveau de la fiction dramaturgique – la chambre nuptiale d’Elsa et de Lohengrin. Cette équivoque permet de convertir la chambre d’Allan en une scène d’un théâtre, en concordance avec la métaphore de la théâtralité, et de consolider la distribution des rôles campés par chacun des personnages. Ainsi Christel, à la fois spectatrice et actrice dans le drame d’Allan, s’exprime comme une jeune *prima donna* dans « la station balnéaire transformée en décor d’opéra wagnérien⁸⁷ » :

Hier soir j’écoutais ces grandes décharges solennelles de la mer montante dans la baie, sous cette noire nuit sans étoiles. Il me semblait que l’eau dissolvait la nuit, – qu’elle montait, montait, assiégeait ma chambre, ce balcon où je m’accoudais comme à une passerelle dans un naufrage. [...] Ensuite, j’ai sombré dans un rêve étrange, vraiment frère de mon impression [...]. J’étais dans une avant-scène d’un théâtre envahi jusqu’à mi-hauteur par des vagues furieuses. Les loges ruisselaient, giclaient comme des nacelles, avec ce même imprévu folâtre dans l’aspersion que ménagent les côtes percées de grottes [...] – et j’étais là en extase, accoudée seule au bord du parapet rouge, à regarder les vagues accourir du fond de la scène, dans une attente extraordinaire. (BT : 97-98)

À mi-chemin entre l’angoisse psychotique et la pulsion de dissolution emblématique de la topique marine comme de l’imaginaire musical wagnérien, cette rêverie confond en une même apothéose le vertige

⁸⁷ Timothée Picard, *Wagner, une question européenne, op. cit.*, p. 231.

océanique, le théâtre et la mort en une fête sacrificielle ultime. Christel, dont l'essence princière⁸⁸ et l'éthique de vie calquée sur l'opéra⁸⁹ la situent d'emblée du côté des héroïnes tragiques, confirme ici son appartenance wagnérienne, sans doute moins Elsa que, ponctuellement, Senta du *Vaisseau fantôme*, qui se jette à la mer pour démontrer sa foi infaillible en l'existence du Hollandais. Motif wagnérien par excellence, la mort comme accomplissement ultime de l'amour hante l'idéaliste Christel, depuis la révélation que fut pour elle *Tosca* et le fantasme corollaire d'une « vie au sein de la mort, une vie levée derrière le tombeau, un chant de triomphe de l'amour *au-delà* même du coup de grâce » (BT : 28), jusqu'au désir de suivre Allan par-delà la mort : « Je vous aime à jamais, sauvé, perdu... là où vous m'emmènerez, – oui, pour tout... [...] – même si je dois me perdre, même si je ne peux rien pour vous. » (BT : 254) Comme Lohengrin, contraint de quitter les réalités terrestres pour regagner le royaume divin de Montsalvat, Allan n'accordera pas à Christel l'occasion de partager avec lui la coupe empoisonnée, calice sacré inversé en boisson toxique : « Il devina qu'elle luttait contre une tentation démesurée. Dans ses yeux sauta une lueur folle – un éclair de triomphe, une jalousie aiguë. Il reposa le verre loin d'elle. » (BT : 256)

Mais sans doute nous faut-il reprendre le passage du journal de Gérard consacré à *Lohengrin*, en déplier les ligaments qui rattachent les échos wagnériens épars à la matrice opératique dont ils procèdent. Le « déclic fatal », « l'indécision mystérieuse [...] aux cordes de l'orchestre », la « fêlure imperceptible, irréparable » (BT : 158) que souligne Gérard dans sa description du deuxième tableau du dernier acte redoublerait symétriquement la réaction d'Allan prenant en flagrant délit Jacques et Gérard dans sa chambre⁹⁰. Or ce qui, dans la scène finale de *Lohengrin*, frappe davantage est à l'évidence cette « redoutable question », l'interrogation proscrite par le preux chevalier descendu des cieux « apporter

⁸⁸ « Christel *est* une princesse. [...] Elle ne saurait se mouvoir sans le mirage d'une traîne, un sillage d'obséquiosité respectueuse. » (BT : 20)

⁸⁹ « On jouait *Tosca* [...]. En pénétrant dans la salle, j'entrai de plain-pied dans la vraie vie, la seule que je désire vivre. J'aime tout du théâtre : les parfums violents, l'orage rouge des peluches, la pénombre de caverne lustrée, nacrée, cloisonnée, lamellée comme l'intérieur d'un coquillage ou d'une ruche. [...] Ce décor d'église, dans cette église qu'est déjà un théâtre, auréolait pour moi la mélodie profane d'une espèce de retentissement religieux : toutes les fibres de mon cœur étaient touchées à la fois, c'était l'Amour sacré et l'Amour profane » (BT : 27).

⁹⁰ « La réaction d'Allan, qui surprend dans sa chambre Jacques et Gérard – et la seule présence de ce côté constitue déjà une interrogation dans l'esprit d'Allen [*sic*] – sera aussi discrète que cette “fêlure imperceptible” que Gracq attribue à la partition de Wagner : “Il me fixa... l'espace d'une demi-seconde”, ou encore, car Gracq y revient, y insiste : “Ce geste d'accueil bénin, casuel (à peine eût-il une imperceptible seconde d'hésitation)”. C'est ce mot d'*imperceptible* répété dans la description de la chambre de Lohengrin qui consolide et souligne à double traits l'analogie clairement indiquée. » (Will L. McLendon, « Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq », *French Review*, vol. 41, n° 4 (février 1968), p. 544-545.)

l'épée » (BT : 169), et que Christel, dans le sillage de son *alter ego* wagnérienne, pose par l'intermédiaire d'une lettre à Gérard :

je vous pose la question d'où tout va dépendre pour moi – mes dernières chances. [...] Qui est Allan ? Ce que j'attends en réponse, vous le comprenez-, n'est pas un portrait, une analyse. Il me semble, – c'est peut-être insensé, c'est peut-être fou, mais j'ai cette exigence – qu'à cette question on doit pouvoir répondre en un seul mot. Une question à son sujet [...] ne peut se satisfaire que d'un oracle. (BT : 168)

Dans *Lohengrin*, on s'en rappellera, la question interdite est brandie comme la condition à laquelle Elsa doit se conformer pour que Lohengrin puisse l'épouser : jamais elle ne devra chercher à connaître ni son nom, ni son identité, ni d'où il provient. Bien qu'Allan ne vocalise aucune interdiction concernant les éventuelles questions à propos de ses origines, le mystère qu'il entretient sciemment, les interrogations grandissantes qu'il soulève et auxquelles il ne cesse de se dérober⁹¹ accentuent cette tension inchoative dans le roman, qui « drain[e] à lui par sympathie toutes les toxines, toutes les cellules mal venues, tous les éléments de mort épars à tout moment dans le corps le mieux constitué. » (BT : 157) Envoûtés, les personnages semblent emportés dans un même charroi funeste vers le point ultime de la mort d'Allan, et ce faisant, aux abords de leur propre abîme. Cet « oracle » revendiqué par Christel, qui appelle une réponse en « un seul mot » – sans doute un nom, et peut-être Lohengrin – fait d'ailleurs écho à l'étrange confidence d'Allan, qui survient au cœur de l'exposition théorique de son être-au-monde élaboré lors de sa première rencontre avec Gérard : « Je suis convaincu que si je pouvais *voir* sous son vrai jour cette phrase, peut-être ce mot central, focal, qui m'échappe toujours et que pourtant me désignent, courant à travers la trame du style, certaines orbes grandioses et concentriques [...] – alors je sentirais *changer* ces pages dont le secret enseveli me bouleverse, et commencer le voyage sans retour de la révélation. » (BT : 80) À nouveau, la déclaration semble jouer sur deux plans, fictionnel et poétique, qui dès lors se perméabilisent : cette herméneutique de l'enquête ou, plus exactement, cette démarche d'*égyptologue*, pour reprendre l'analogie de Deleuze à propos de Proust, redouble la condition existentielle d'Allan, qui envisage « le monde comme ce carré d'hiéroglyphes d'un problème d'échecs où un mécanisme secret est enseveli, dissous dans l'apparence, – où un certain foyer découvert bouleverse pour l'esprit la puissance des pièces, la perspective des cases » (BT : 78). Mais elle coïncide également avec l'énigme que pose le « beau ténébreux » à la communauté de l'Hôtel des Vagues, la tache aveugle qu'il impose à chacun par sa seule présence : « Il y a un doigt sur lui, autour de lui une lumière qui fait tout pâlir. Je veux

⁹¹ « Si visiblement Allan l'intriguait ! elle s'efforçait sagement de tirer de lui des renseignements, des recoupements sur sa vie passée, – mais Allan esquivait l'attaque avec une impertinence supérieure. » (BT : 94)

savoir ce qui à travers lui me fait signe » (BT : 168), poursuit Christel, captivée par le vertige vers la mort qu'Allan porte en lui et qui renvoie, par le fait même, à la pulsion de mort qui réside en elle. Avatar du Graal, selon Timothée Picard, Allan « est le point de focalisation des fantasmes de chacun⁹² », l'abîme de chacun faite chair : « La quête du Graal, rappelle d'ailleurs Allan, fut une aventure terrestre. » (BT : 83) Enfin, le discours à portée métalectique d'Allan nous force à appareiller notre lecture à la recherche de ce double fond qu'il s'agirait d'exhumer de la matière touffue du texte et dont il faudrait tracer les fils connecteurs entre les différents foyers qui résistent à l'élucidation. Au vu de cette trame reconstituée à partir des correspondances – quasi baudelairiennes – secrètes, la moindre référence au « texte magique » pourra enclencher l'effet domino de la « révélation » et du « changement de signes » déclenché dans la foulée.

Si l'on consent à appliquer au *Beau ténébreux* la théorie de la lecture formulée par Allan, il convient donc d'évaluer sur quelles prémisses cette grammaire secrète de motifs, de rappels et d'impressions s'incarne sur la scène de la fiction gracquienne. Nous avons déjà insisté sur la portée prémonitoire du rêve de Gérard, qui opère aussi bien à titre d'annonceur du dénouement de la fiction qu'en guise d'analogie du système narratif. À la lumière de cette métalepse poétique, le rêve acquiert une véritable fonction de « point d'attache » (BT : 81) entre l'infratexte wagnérien et le texte gracquien, il participe à la « cohésion nucléaire⁹³ » de la fable. En outre, si nous reprenons une dernière fois le second passage sur *Lohengrin*, et le comparons à l'*explicit* du roman, ce point paroxystique du roman apparaît sous un angle légèrement différent, par lequel déclaration d'amour, refus de rédemption et abandon à la mort culminent en un puissant *Liebestod*.

La scène finale du roman réinvestit la chambre d'Allan plongée dans la pénombre, et l'érige comme lieu de la révélation. Par le truchement de Gérard, qui a confronté Allan sur ses intentions après la réception de la lettre de Christel, la question fatidique est posée, et la jeune femme comprend que l'homme qu'elle aime va mourir. Cherchant à le soustraire aux forces inéluctables qui l'aspirent vers la mort, elle rejoint Allan dans sa chambre pour « lui apporte[r] la rédemption wagnérienne, un message édifiant qui, à l'inverse du scandale, est vain, n'accomplit rien⁹⁴. » Une dialectique du clair et de l'obscur

⁹² Timothée Picard, *Wagner, une question européenne*, op. cit., p. 231.

⁹³ Julien Gracq exprime dans *Lettrines* une conception du roman étonnement proche de celle qu'il prête à Allan, et qui tient à la notion de *cohésion nucléaire* du texte. Il entend par là « cette force d'attraction centrale logée, et bien cachée, des grandes œuvres, qui leur permet non seulement de tenir étroitement soudés et incrustés à elle tous les personnages qui les habitent, aussi solidement que nous sommes collés à la surface de notre planète – mais encore d'attirer dans leur orbite des astres errants de moindre calibre, et parfois à de grandes distances ». (*Lettrines I*, op. cit., p. 82.)

⁹⁴ Timothée Picard, *Wagner, une question européenne*, op. cit., p. 231.

travaille alors le passage par un symbolisme aussi puissant que significatif en regard du mythe wagnérien : installé devant la fenêtre d'où la lune, « [c]omme le *faisceau* d'un *projecteur*, [...] isol[e] *théâtralement* la table » (BT : 247, nous soulignons), Allan, dépeint comme une « masse *noire* contre l'éclairage violent de la lune », est surpris par Christel, « dans son grand peignoir *blanc* » (*ibid.*). Cette dernière décline d'ailleurs le blanc en plusieurs nuances et sur divers niveaux de sens : s'exprimant dans une « voix [...] *blanche* », elle pénètre dans la chambre comme un spectre, une « forme *blanche* » (*ibid.*) qui « flott[e] doucement vers la table » (BT : 247-248), le « visage *blême* [...] tapi dans les lourds cheveux *sombres* » (BT : 248, nous soulignons partout). L'opalescence de Christel, dont le prénom superpose à la consonance christique la pureté du cristal, contraste avec le sobriquet de « beau ténébreux » d'Allan, qui, au sens premier du mot, consolide son appartenance au monde des *ténèbres* et l'apparente à une version décadente, « sauvage » (BT : 249), démoniaque (pour reprendre le vocable employé par Gracq dans sa préface du *Château d'Argol*) du chevalier wagnérien. L'isotopie théâtrale, qui se resserre d'autant plus que l'*acte* de conclusion est sur le point d'advenir, réaffirme le repli du tableau final de *Lohengrin* sur les adieux de Christel et d'Allan ; elle participe en outre d'une même dramaturgie romantique de la dualité et du contraste « intégrée à une intrigue sentimentale qui rend saillante l'inscription des héros dans leur milieu géographique ou social⁹⁵. » De fait, l'insistance sur l'obscurité d'Allan trahit l'emprise de la mort qui le consume déjà, tandis que Christel reste, bon gré mal gré, du côté de la lumière en dépit de son amour pour la nuit. Affublée d'un prénom rédempteur et souvent parée d'une « petite croix d'or suspendue à un collier [...] comme doué[e] d'une signification subtile dont la portée [...] échapp[e] » (BT : 22) à Gérard, la jeune femme campe le rôle de la figure salvatrice par l'amour : « “Êtes-vous venue me *sauver* ?” lança-t-il [Allan], d'une voix mauvaise, sifflante. » (BT : 249) L'italique, ici, ne pourrait être plus univoque. Dans les derniers paragraphes de leur entretien, le champ lexical de la rédemption et de la damnation polarise le dialogue, exacerbe la tension à l'extrême limite de sa résolution, et accentue du même souffle la séparation prochaine des amants en une économie wagnérienne axiologiquement inversée.

La transposition romanesque du drame wagnérien se joue également dans la pantomime à laquelle se soumettent Allan et Christel, qui reproduisent le tableau final de l'opéra. Comme Lohengrin, Allan « bais[e] [Christel] au front et la condui[t] à la fenêtre. Il contempl[e] longuement le jardin, pâmé sous la lune jusqu'à l'impudeur, cette nuit fondue, adorante. » (BT : 250) Le parallélisme, à nouveau, ne ménage

⁹⁵ Emmanuel Reibel, Article « Dramaturgie wagnérienne (présentation synthétique) », in *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, *op. cit.*, p. 548.

pas de doute sur l'ambiguïté du transfert. Le dispositif de la fenêtre en hauteur, couplé au motif de la nuit romantique – omniprésent dans la prose gracquienne, et particulièrement dans *Un beau ténébreux* où les passages les plus signifiants se déroulent à la nuit tombée – excèdent la seule référence à la scénographie de *Lohengrin* ; ils en extraient toute une vision du monde, romantique « *off limits*⁹⁶ ». C'est en effet dans l'obscurité de la nuit, quand le regard discerne mal les contours, brouille les démarcations entre la fantasmagorie et la réalité, et que l'individu réintègre le sanctuaire archaïque de la nature plutôt que d'en cartographier rationnellement le paysage, que les masques tombent – ou révèlent, comme dans la scène du bal masqué, la vérité de chacun sous sa forme hyperbolique⁹⁷ –, que les cœurs parlent le plus sincèrement : « Les visages une fois effacés, les voix donn[ent] une note scrupuleusement juste, sans tricherie, vraiment fondamentale. » (BT : 94) Pour Gracq, comme pour bon nombre d'écrivains du corpus, le monde sonore donne accès à toute une palette de bruissements et de rumeurs, à laquelle il faut prêter l'oreille et déchiffrer, à travers leurs harmoniques, une sorte de langue secrète, une « grammaire du monde », véritable porte d'accès vers la sacralité mythique. La nuit, écrit Jankélévitch, « contribue à transformer le problème spéculatif en drame vécu⁹⁸ », la compréhension rationnelle en expérience du devenir.

La déclaration susmentionnée de Gérard s'inscrit dans le cadre d'une escapade à Roscaër, dans les ruines d'un château où la bande décide de pique-niquer ; rusan déjà avec la mort, Allan « est grimpé par jeu sur l'extrême bord de la muraille et il nous accompagne là, défiant le vertige » (BT : 97) où le rejoint Christel, en une préfiguration de la scène finale du roman : « Je revois Allan et Christel qui suivent avec lenteur la plus haute courtine du château. La lune fouille cette face céleste des arbres qu'on découvre la nuit des lieux hauts, cette face extasiée, immobile, comme [de] quelqu'un qui dort à la *belle étoile*. » (BT : 96) Nouvel avatar de la loge, mais également de la scène de théâtre où le couple se donne en spectacle, le parapet du château, comme le belvédère de la chambre d'Allan, fournissent autant d'images du *sublime* romantique, ce mouvement de perte de repères devant l'infini et l'incommensurable, qu'ils accentuent la posture de l'*entre-deux*, certes centrale chez Gracq, mais qui engage en même temps une pente wagnérienne : Lohengrin, émissaire de l'absolu romantique, n'est-il pas une incarnation de l'entre-

⁹⁶ « Mon siècle, dans le passé, c'est le dix-neuvième, commencé avec Chateaubriand et prolongé jusqu'à Proust, qui vient l'achever un peu au-delà des frontières historiques, tout comme Wagner est lui-même venu acheter le romantisme *off limits*. » (Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 267.)

⁹⁷ En plus de lever le voile sur le pacte de suicide d'Allan et de Dolorès, personnifiant les « Amants de Montmorency » de Vigny dont ils partagent le destin tragique, la mascarade des personnages dramatise certaines de leurs caractéristiques les plus significatives. On retrouvera notamment Jacques, le poète ambitieux, en Rastignac et Christel en Atala, figure sacrificielle par amour s'il en est.

⁹⁸ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, op. cit., p. 110.

deux, « celui qui fait le lien entre la transcendance et le commun des mortels⁹⁹ » ? Aussi Gérard s'interroge-t-il, tout juste après le passage sur *Lohengrin* : « Pourquoi faut-il que je me représente Allan toujours hésitant sur cette crête, toujours baigné de cette lumière double, toujours jouant *sur les deux tableaux* ? » (BT : 159) Entre ciel et terre, entre vie et mort, entre simulacre et réalité, Allan apparaît comme le catalyseur d'une expérience de *saisie* et de *dessaisie* de soi et du monde, qui déclenche, ou « fixe » (BT : 123), des vertiges entre le vide sidéral du réel et l'épaisseur anachronique du mythe. Sa destinée si profondément enchevêtrée avec la mort fait de lui la métaphore privilégiée de la « lisière¹⁰⁰ », de l'hésitation entre deux rives, et du choc qui risque à tout moment de s'y produire. Sa présence, prenant consistance à l'ombre portée de son absence prochaine, contribue à l'herméneutique gracquienne de l'attente, de la pleine « disponibilité¹⁰¹ », telle que nous l'envisagions au début de cette section, par une mise en tension – comme suspens et comme résistance – vers la *rumeur* d'un sens caché.

Cette rumeur se matérialise textuellement dans le roman, confère une présence sonore à ce dernier qui perce parfois l'écriture, en provoque le bâillement comme un vêtement sur la peau. Une première stratégie pour donner à entendre cette rumeur consiste en l'emploi récurrent de l'italique que plusieurs passages convoqués en amont ont d'ores et déjà pu illustrer. Emblématique de la stylistique gracquienne telle qu'elle se prolonge d'œuvre en œuvre, la mise en relief de mots ou de groupes de mots finit par être si fréquente que la fonction emphatique habituellement mobilisée par l'italique perd en efficacité au prix de passer pour un véritable tic de langage. Du reste, certains mots soulignés étonnent par leur apparente banalité ou la superfluité de leur mise en exergue, et n'apportent en apparence aucun surplus de sens à la phrase qui les contient : l'italique confère alors à la prose gracquienne un excédent d'intensité, une indication dynamique, comme un *sforzando* qui conditionne l'accentuation de notre lecture en appuyant sur le mot en italique. Repris à André Breton, dont il admire l'utilisation de l'italique comme « coefficient algébrique fait pour multiplier magiquement [l]a puissance¹⁰² » du mot, Gracq conçoit le soulignement comme le « rappel insistant, dans un morceau de musique, de la *tonalité* (et c'est bien précisément d'une clé qu'il s'agit ici), destiné à faire sentir, par rapport à la phrase, la vibration d'un diapason fondamental [qui] indique le jour exact sous lequel elle doit être lue, à la façon très précisément d'une intonation parlée : il s'agit alors de ce qu'il serait légitime d'appeler [...] “ton de voix”¹⁰³. » Le rapprochement avec

⁹⁹ Jean-François Candoni, Article « Lohengrin (personnage) », in *Dictionnaire encyclopédique Wagner, op. cit.*, p. 1161.

¹⁰⁰ Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière » [1986], *loc. cit.*, p. 171.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 185.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 186.

la musique, à l'évidence, nous intéresse même s'il exprime un phénomène assez banal du langage harmonique (le rappel structurant de la tonique). Mais il semble que Gracq, en réalité, ne fait pas autre chose que consolider, dans un registre musical, la théorie des centres magnétiques et des foyers de gravitation autour desquels se déploie le texte, dans le monologue qu'il prête à Allan.

S'il agit comme opérateur d'intensité, l'italique permet aussi de franchir le sens premier du signifié pour prendre conscience du signifiant : selon Jean-Pierre Richard, l'italique laisse les mots « se détacher de leur contexte grammatico-logique, pour leur conférer une sorte de plus-value énergétique, pour leur apporter un gain de sens¹⁰⁴ » ; à titre de « mot-glissade¹⁰⁵ », il décale l'angle de signification, qui « se produit sur un autre plan que celui où se développait la signification première de la phrase¹⁰⁶. » Prenons par exemple ce passage : « La nature est perverse ! [...] C'est ainsi que les choses se font [...], toute nouveauté vient de là. Comment les choses, les êtres se croiseraient-ils, se féconderaient sans les *pervertir*, sans les faire obliquer sur leur route sans embûches, sans nouveauté. Que ce soit là une tâche diabolique, accordé du reste. Le diable, c'est toujours l'*oblique*. » (BT : 114) On retrouve à nouveau dans cette déclaration l'idée d'un dessein invisible et magique, d'une surréalité ou d'une mémoire mythique qui exercerait, depuis un arrière-monde distant, une influence magnétique sur les événements du réel ; cette thèse, prononcée par Gérard, vient étayer l'herméneutique du texte souterrain formulée par Allan, et nous invite à aligner notre lecture en fonction d'un angle double, un qui se nivellerait sur le sens premier de l'œuvre et le second, opérant un léger biais, qui attaquerait l'énoncé avec un décalage, un glissement délibéré qui focaliserait ou bien l'en-deçà du sens littéral, ou bien son au-delà. Cette dynamique de la lecture, tablant sur l'ajustement incessamment renouvelé entre les deux niveaux de signification, trouve un équivalent graphique dans l'infléchissement de l'italique, qui reproduit le mouvement de déviation de l'interprétation du texte vers l'armature clandestine qui le charpente. Dans l'extrait cité, les deux termes mis en italique parachèvent leur pleine signifiante, la typographie arquant les caractères de manière à ce que le signifiant reproduise le dévoiement évoqué par les vocables *pervertir* et *oblique*. Mais surtout, parce qu'il rend expressif le mot en tant que signe graphique, indicel d'une « *sonorité* qui traîne après elle la graphie et [la lui] apporte¹⁰⁷ », et qu'il rétrécit l'écart entre le signe et l'idée, le langage italiqué s'approche de l'autoréférentialité de l'idiome musical et opère comme un indicateur d'expressivité.

¹⁰⁴ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 278.

¹⁰⁵ Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain, op. cit.*, p. 187.

¹⁰⁶ Jean-Pierre Richard, *Microlectures, op. cit.*, p. 278.

¹⁰⁷ Julien Gracq, dans un entretien radiophonique avec Jacques Charpier, *Le parler des poètes* : « La diction poétique selon Julien Gracq », *loc. cit.*

Indexant une logique de signifiante hétérogène, il invite à considérer le mot à l'horizon de « tout un jeu complexe de *claviers*¹⁰⁸ », par lequel il devient possible de passer d'un niveau de sens à l'autre par l'entremise du mot-charnière. L'accent du mot souligné induit donc une tension dans la phrase, dévie la lecture du sens premier pour en infléchir le cours vers les qualités sensibles, sonores et plastiques, de la langue. Or si, dans l'exemple susmentionné, le procédé typographique est cimenté par le contexte sémantique, il arrive souvent que le mobile de l'intonation demeure obscur et contraigne le lecteur au non-savoir, l'abandonne à une expérience de désistement du sens : pour le formuler dans les termes de Gracq, « cette intrusion incivile du mot nu [...] soudain nous tire par la manche, nous contraint à nous frotter les yeux et instantanément à perdre pied¹⁰⁹. » Cette subite indiscernabilité du sens communique alors au lecteur le non-donné de l'événement, qu'il s'agit de faire apparaître sur la scène de l'énonciation. Selon Laurent Jenny, la phrase, qui est toujours événement, « n'est pas un "contenant" de représentations qui serait donné d'emblée [;], son déploiement *fait la scène* du sens¹¹⁰ ». Sur le modèle d'une phrase d'Henri Michaux, le poéticien fait de la glissade le modèle de tout événement stylistique : « perte merveilleuse des repères, envol, et retour instantané de l'"ancien" ordre des choses à partir de quoi peut être reconnu qu'il y a eu "syncope", en une temporalité irréductible à quelque chronologie que ce soit¹¹¹. » Pour autant que la prose gracquienne, avec son emploi idiosyncrasique de l'italique, déclenche un semblable effet de perte d'équilibre, elle dresse également un parallèle évocateur, à échelle réduite, avec la description que donne l'auteur de la jouissance wagnérienne : « Elle donne l'idée d'un état encore fluide de l'art, qui suscite l'émotion à l'état de totale disponibilité, et qui l'abandonne au moment où cette émotion voudrait cesser d'être la mer en rumeur, et chercher, en fait d'expression, une terre ferme¹¹². » Au regard de cette poétique de l'indécis et de l'entre-deux, c'est le même rapport au sublime que suscite Allan qui refait surface dans la conduite typographique de la langue, et qui s'alimente d'une énergie affective que l'auteur puise (du moins en partie) chez Wagner.

La prose gracquienne ne mobilise pas seulement le modèle wagnérien en guise de matrice narrative ou de souffle d'écriture, elle cherche à en extraire une forme de musicalité diffuse, avec des moyens qui sont *a priori* inadéquats, ceux de la langue romanesque mais également du bagage musical approximatif

¹⁰⁸ Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, op. cit., p. 183.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 187.

¹¹⁰ Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990, p. 177.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 179.

¹¹² Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière » [1986], in *Entretiens*, op. cit., p. 121-122.

de Gracq¹¹³. Les références à *Lohengrin* ne font jamais l'objet de renvois à la partition, ni ne s'inscrivent dans une écoute performée par le texte, comme si la puissance wagnérienne résidait, pour l'auteur, davantage dans sa dramaturgie et son univers mythique que dans les particularités de sa grammaire musicale. Sans doute faut-il rattacher ce parti pris discursif aux circonspections émises par l'auteur à l'endroit de l'organisation d'un texte littéraire en fonction d'un modèle musical, telles qu'il les expose dans un entretien avec Jean Roudaut :

[L]a musicalité d'une phrase n'a rien à voir [...] avec celle d'une sonate. D'abord parce que le texte est signification de part en part, signification qui n'est jamais perdue de vue même quand on s'attache à ses pures sonorités. [...] Je ne crois pas qu'il y ait de texte musical en soi, abstraction faite de son sens. S'il s'agit d'un roman, il s'agit de tout autre chose. Nul doute qu'une rythmique y joue, qui relève sans doute, pratiquement, de l'instinct plus que d'autre chose¹¹⁴.

La musique travaille pourtant bel et bien le texte gracquien, mais de l'intérieur, « à bouche fermée », par la multiplication de notations auditives et d'isotopies qui, s'entrecroisant avec celles de la théâtralité, ravitaillent l'expérience « totale » de lecture. La fable de *Lohengrin*, qui structure avec souplesse le roman en lui laissant prendre d'amples libertés, façonne l'arc narratif autour de motifs emblématiques qui, repris, modulés et déclinés au pluriel, forment un tissu allusif par lequel le texte, sans transiter par la description musicale ou la précision intertextuelle, génère un surplus de signifiante. La construction par effets de *leitmotif*, d'ores et déjà soulignée, participe de cette poétique de la résonance, qui creuse dans le texte une verticalité : la superposition d'images ourdies autour de la figure d'Allan à la description de la scène de *Lohengrin* disjoint le sens dénotatif et la signifiante associative ou, plus exactement, la seconde permet de nous renseigner sur l'orientation interprétative à adopter sans l'articuler explicitement, mais en l'éclairant des apparitions antérieures des mêmes motifs. Car si les réserves de Gracq concernent explicitement la corrélation revendiquée entre musicalité du texte et musique phénoménale, et l'efficacité de rabattre superficiellement une structure musicale sur l'organisation du récit, il admire les ressources expressives du *leitmotiv* wagnérien et le potentiel adaptatif du matériau lorsque exploité dans sa potentialité dynamique :

Si Wagner ne l'avait pas employé de façon exagérément indicative, et même didactique, on verrait mieux que c'est ce que représente bien souvent le leitmotiv lui-même, ensemble de

¹¹³ Nous en tenons pour preuve cette affirmation de Gracq tirée de son entretien avec Jean Carrière : « Malgré des années d'études, je n'ai jamais pu assimiler la technique musicale, ni apprendre à jouer d'aucun instrument. La musique est un goût qui est resté chez moi à l'état sauvage, tout en m'envoûtant de manière aussi directe que le faisait la peinture pour presque tous les surréalistes. Et c'est un goût qui est resté aussi sans doute à l'état impur, avec beaucoup de ponts jetés en direction de la littérature et de la poésie. » (*Ibid.*, p. 116.)

¹¹⁴ Julien Gracq, « Entretien avec Jean Roudaut » [1981], in *ibid.*, p. 73.

« quelques mesures » à la singulière capacité emblématique, à cause de son extrême condensation, et qui est employé par Wagner à structurer le drame, mais qui est le plus souvent « d'ailleurs » : une sorte de concrétion musicale instable, capable de prendre par l'orchestration et par le contexte théâtral tous les reflets¹¹⁵.

L'homologie formelle opère donc sur le plan de la déclinaison par motifs à partir d'un noyau *a priori* condensé, qui contient déjà les harmoniques à développer : dans sa « microlecture » du *Rivage des Syrtes*, Jean-Pierre Richard porte à l'attention ce pli gracquien de la réitération, traitée comme une « [r]éprise qui s'accompagne même d'un parallélisme d'écho contextuel », et dont « l'importance [...] tient surtout à ce qu'elle relève [...] dans la totalité d[u] roman, d'un tropisme stylistique qui paraît y gouverner (“aimer” dirait Gracq) de façon irrésistible les mécanismes de l'écriture¹¹⁶. » En soulignant ce trait du texte gracquien, Richard ne formule pas autre chose qu'une poétique du *leitmotiv* mise en pratique dans le dispositif romanesque. Ce constat vaut tout aussi bien pour *Un beau ténébreux*, qui joue du miroitement des situations, de la répétition de syntagmes ou de motifs, tels quels ou réinvestis par une texture nouvelle, lesquels « renvoie[nt] inlassablement le même au même¹¹⁷ » et agissent comme un liant dans les lignes brisées du verbal, une continuité d'appoint pour compenser les interruptions propres au régime sémiotique de la langue, et plus particulièrement, dans cette architecture narrative hybride.

Le texte donne en outre lieu à une musicalisation de la prose et du paysage, qui agit métaphoriquement certes, mais ne participe pas moins de cette poétique de l'opéra qui vient appareiller la lecture du roman : la rumeur de la mer « va rendre à tout le décor ses *harmoniques* fondamentales » (BT : 12, nous soulignons), la soirée s'annonce par « le dernier coup d'archet du vent sur les feuilles, solennel, final comme une petite mort, vraiment le dernier soupir de la journée (BT : 102), le dispositif d'une représentation cinématographique en plein air devient « la voile noire d'un vaisseau fantôme [...] fend[ant] [...] à contre-jour une mer phosphorescente, laiteuse » (BT : 124), les feux urbains qui reviennent à la mémoire de Gérard clignotent en « arpèges [...] verts, bleus, rouges » (BT : 133). En un sursaut parsifalien, la musique, art du temps, incorpore l'espace, qu'elle permet de dire et de transformer ; mais elle ne *s'entend* pas, les arpèges d'un feu de circulation, s'ils métaphorisent une périodicité alternant entre le rouge, le jaune et le vert, ne rencontrent aucune équivalence sonore avec les accords arpégés sur un clavier, par exemple. L'importance du rêve par rapport à la vie est également articulée par l'intermédiaire d'une métaphore musicale, qu'un double emploi de l'italique invite à prendre au sens le plus fort tout en

¹¹⁵ Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière », in *ibid.*, p. 122.

¹¹⁶ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, *op. cit.*, p. 266.

¹¹⁷ *Ibid.*

resserrant la filiation des deux termes : « Peut-être le rêve est-il chargé seul de la *contre-partie* du dialogue intérieur [...] dans les périodes de notre vie où nous nous prenons trop continûment, trop sottement au sérieux. J'ai toujours rêvé plus abondamment [...] dans les périodes de ma vie gouvernées par une trop longue, une trop tyrannique *dominante*. » (BT : 137, l'auteur souligne) On se rappellera que la dominante, en musique tonale, réfère au cinquième degré de la gamme, générateur de tension dans l'harmonie, « donne une impression de suspension provisoire et appelle l'arrivée sur la tonique¹¹⁸ » : que le lien entre ce pôle de la grammaire harmonique et le terme « contre-partie¹¹⁹ » n'aille pas réellement de soi et ne procure aucune « image sonore » peut certes s'expliquer à l'aune des lacunes de solfège de l'auteur, mais il ne nous semble pas que Gracq entende ici composer son analogie selon les conventions harmoniques. En revanche, l'injection dans la prose de notions musicales, si elles ne visent pas à simuler l'avènement de la musique phénoménale, tend plutôt à appareiller le décodage du texte selon une herméneutique de la partition, qui requiert une attention particulière à un dessein qui, se trouvant ailleurs, figure dans une inscription codifiée en vue d'une interprétation : « absente comme référent, présente comme métaphore, la musique s'est transfusée au monde¹²⁰ » comme à l'économie de la lecture prescrite par le texte.

Ailleurs, Gérard parle, à propos de Christel, du « ton de [sa] voix nocturne, cette voix basse, timbrée et tout unie que [le] récit ne saurait rendre » (BT : 30), conscient de l'impossibilité de sa restitution par les moyens de l'écrit, mais insistant tout de même sur la voix comme élément déterminant dans l'expérience relatée par le narrateur : la voix, comme la musique avec laquelle elle partage le régime du sonore, est toujours l'objet qui se perd, se « dissout derrière la signification¹²¹ », et pourtant, c'est elle qui focalise le discours dans l'extrait convoqué, comme si l'auteur tenait à s'assurer que nous ne perdions pas de vue – ni d'ouïe – que le drame comporte également une existence sonore. Ce sera également par le biais de nuances vocales que les affects de la scène finale du roman seront dramatisés par le texte :

« C'est vous, Christel », dit-il enfin d'une voix basse, incrédule.
 « Oui. » La voix restait blanche, à peine un souffle.
 « Qu'y a-t-il ? Venez, asseyez-vous. Voulez-vous que je fasse de la lumière ?
 — Non. » Toujours ce murmure, cette voix basse, *seconde*, à peine timbrée. [...]
 [...] Sa voix monta, plus assurée, plus dure.
 [...]

¹¹⁸ Jacques Chailley et Henri Challan, *Théorie complète de la musique*, Paris, A. Leduc, 1947, v. 1, p. 70.

¹¹⁹ En musique, la « contre-partie » fait référence à la partie d'un morceau qui s'oppose au précédent, ou encore à une ligne mélodique (ou une voix) qui se déroule en contrepoint à une voix, supérieure le plus souvent.

¹²⁰ Claude Coste, « Julien Gracq : la musique, un héritage du symbolisme ? », *Orphée ou les sirènes. L'imaginaire littéraire de la musique*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « RITM », 2014, p. 254.

¹²¹ Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, Éditions A. M. Métailié, 1986, p. 147.

Il sentait tomber en lui, dissolvante, grave, cette voix alourdie d'une science surprenante, d'une sérieuse, lucide divination [...]. (BT : 247-248)

À nouveau, l'obscurité de la chambre donne du relief au *vibrato* de la voix des protagonistes, rendus transparents l'un pour l'autre dans l'épaisseur sonore de leurs mots. La voix rémunère les défaillances de la parole, la rend « scrupuleusement juste, sans tricherie, vraiment fondamentale » (BT : 94), accordée au diapason de leurs désirs. Signalétique d'une vérité sous-jacente, la voix, comme toute manifestation du sonore, traduit le fonds des choses, elle médiatise un savoir pré-rationnel et pré-linguistique qui ne peut s'exprimer que par le moyen du sensible. En tant que déroulement de signifiants assujettis à leurs deux ou trois signifiés, le langage courant, pour Gracq, ne permet pas la saisie de l'expérience du monde, qui déborde le traitement intellectualisé par la langue ; il entrave l'*epochè* du sensible qui coupe le souffle, interrompt la trame du discours et de la pensée pour laisser surgir le sublime, le mythe et l'événement des bruits *a priori* insignifiants du cosmos : dans la droite ligne des romantiques et des surréalistes, Gracq « aspire à un contact régénérateur avec la nature, à la rupture des barrières entravant la communion universelle, au point d'orgue final des retrouvailles entre les éléments dispersés de l'esprit et du monde. [...] [I]l est porté par l'absolue conviction que l'homme détient le moyen d'accéder à cet état original préexistant à la coupure opérée en lui par la raison¹²². » L'écriture gracquienne travaille ainsi à rebours de la sécheresse de l'intellectualité et du formalisme de ses contemporains, nouveaux romanciers et autres épigones de Paul Valéry, pour embrasser le sentiment océanique, selon l'expression consacrée de Romain Rolland, que procurent de manière analogique le « bruissement de la forêt » et « le commentaire-choral tout-puissant de l'orchestre [wagnérien]¹²³ ». À la lumière de cette équivalence, il apparaît sans doute plus évident que la récurrence des tropes musicaux participe d'une volonté d'élucidation de cette « grammaire du monde » originelle que Gracq hérite des romantiques¹²⁴, de cette étrange *partition* qui configure, en négatif, ce texte-monde qu'il nous incombe d'interpréter. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre la comparaison de Gérard du champ de correspondances éparses et *a priori* insignifiantes qui convergent toutes vers Allan, infléchissant par le revers une trajectoire cachée dont il « ne possède pas la clef » (BT : 107) – et nous laissons délibérément équivoque le sens du mot *clef* dans cet extrait :

Comme si un *motif* inconnu, de même qu'un thème enfoui dans l'orchestre qui court sous le fil d'une mélodie parfois la contraire, soudain l'enrichit, la solennise, lui donne un moelleux, une résonance, une charge soudaine de sous-entendu, – tendant à prolonger les phrases quand

¹²² Simone Grossman, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1980, p. 59.

¹²³ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 121-122.

¹²⁴ Voir Suzanne Dettmar-Wrana, *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*, thèse de doctorat, Berlin / Paris, Technischen Universität Berlin / Université Paris IV-Sorbonne, 2000, particulièrement le sous-chapitre « Correspondances entre thèmes et motifs littéraires chez Julien Gracq et les romantiques allemands », p. 175-189.

la voix cesse, les gestes quand la main retombe, et transposait la banalité de ces épisodes dans un registre infiniment plus énergétique. Et ce motif, s'il existe, c'est Allan qui en détient le secret. (BT : 108)

À la constellation sémantique qui se déploie autour du motif du magnétisme, *topos* surréaliste qui traverse l'œuvre complète de Gracq et qui, dans *Un beau ténébreux*, organise la communauté selon un système de polarités et de trajectoires orbitales, se greffe l'image du motif musical qui parcourt le *continuum* sonore et oriente notre écoute par ses résurgences stratégiques, renouvelées par la *charge* mémorielle qu'elles actualisent à chacune de ses apparitions dans le flux de l'écoute. Les deux modèles, qui se rejoignent dans une dynamique semblable de tension et d'attraction, font office de double frayage souterrain à l'échelle de l'œuvre, qui configure le texte autour de foyers de signifiante qui changent les signes sans consentir, néanmoins, à laisser la révélation advenir : gonflé par cette tension accumulée, le récit nous conduit au seuil de la résolution et nous y abandonne, nous laisse « à la liberté de l'imagination d'achever selon l'élan seul de la lecture, à la manière de la suggestion musicale¹²⁵. » Or faire l'impasse sur le dénouement ne revient pas pour autant à nouer le roman, il s'agit au contraire de laisser ouverts les possibles narratifs, en multiplier les amorces, de renoncer à l'événement au seuil de son avènement. Il s'agit, en définitive, de chercher à atteindre cette indétermination féconde que la musique accomplit, pour Gracq, dans toute sa puissance :

Parfois [l'écrivain] a l'impression que l'art des sons, ayant fait naître l'émotion comme peut-être aucun autre art ne sait le faire, abandonne l'auditeur au moment où la parole veut intervenir, pour cerner, formuler, fixer. Elle donne l'idée d'un état encore fluide de l'art, qui suscite l'émotion à l'état de totale disponibilité, et qui l'abandonne au moment où cette émotion voudrait cesser d'être la mer en rumeur, et chercher, en fait d'expression, une terre ferme. Quelque chose comme un art du seuil, en tant que tel incomparable, qui ouvre des portes, mais ne guide guère au-delà, et qui demande comme un complément le passage à un état plus accessible à l'intellection¹²⁶.

S'il dit l'éclatement du sujet dans un monde désenchanté, le déphasage entre les références wagnériennes, qui évoquent une texture sonore et une mémoire riche en souvenirs et en impressions, et les métaphores musicales qui redonnent au monde son énergie vitale, ne signifie pas pour autant que le modèle musical n'exerce aucune fonction fédératrice pour le texte gracquien. Au contraire, il dessine un fil d'Ariane enfoui sous les apparences, qui structure le récit, lui donne une épaisseur et fait signe vers les fragments dispersés du mythe, ce mythe qui ne peut plus « se dire qu'à côté, par le déplacement d'un jeu métonymique fondé sur des réalités étrangères à l'oreille¹²⁷ » ; mais la clé ne nous est jamais livrée

¹²⁵ Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière », *loc. cit.*, p. 151.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 122.

¹²⁷ Claude Coste, « Julien Gracq : la musique, un héritage du symbolisme ? », *art. cit.*, p. 254-255.

textuellement, elle n'est d'ailleurs, nous semble-t-il, jamais *fixe*, toujours dévoyée, en constante modulation. Que ce soit dans le vide d'un salon de musique et l'absence d'un musicien qui n'arrive jamais, dans « Le roi Cophetua » (1971), ou encore dans la prise en charge de la musique par le regard, comme y invite la gravure de Dürer dans *Au château d'Argol*, il semble que la musique, pour Gracq, ne fonctionne jamais que de biais, elle pénètre le langage dans ses angles morts et entraîne un *bougé* dans la production de sens, une errance dans la prose et dans la narration qui en renouvelle les possible et redonne vie au mystère.

Damnation au rédempteur ? Reprise « démoniaque » de Parsifal

L'exemple d'*Un beau ténébreux*, avec la poétique de lecture implicite qu'il met en abyme, a donné l'occasion de montrer le circuit poétique d'un texte que le champ magnétique wagnérien permet d'activer et d'ordonner autour d'un sous-texte tacite. Nous restons loin, tant s'en faut, d'une réécriture *stricto sensu* du mythe de Lohengrin, qui en épouserait les orientations axiologiques et sémantiques en conformité avec l'opéra : la référence, soustraite à la logique de son fonctionnement narratif, agit plutôt comme une force ponctuelle, sélective, qui jette un éclairage inédit sur les configurations relationnelles entre les personnages sans imposer une assimilation *ad personam* entre eux et les actants du drame. Tout au plus met-elle en valeur le socle archétypal commun, qui exprime dans un même souffle l'ambiguïté du rapport à l'inconnu et, par ricochet, à sa propre identité, et la posture forcément interlope de l'artiste ou du visiteur. La mise au jour de mythes particulièrement signifiants, et du système d'échos par lequel ils travaillent le récit, est venue creuser l'itinéraire du mythe, aménager les ornières dans lesquelles thème de la quête et herméneutique de lecture se coulent dans un même moule.

Si les emprunts et les références à *Lohengrin* ont surtout servi à révéler les rouages structuraux du texte, son appareillage opératique et l'imaginaire romantique dans lequel Gracq puise sa conception du sacré, il en va autrement de son premier roman, *Au château d'Argol*, dans lequel l'hypotexte wagnérien est d'autant plus influent que l'auteur s'en réclame dès l'« avis au lecteur¹²⁸ » qu'il insère au seuil du texte : « L'œuvre de Wagner se clôt sur un *testament poétique* que Nietzsche a eu le grand tort de jeter trop légèrement en pâture aux chrétiens [...] alors que l'œuvre de Wagner a toujours si nettement tendu à élargir davantage les orbes de sa recherche souterraine ou, plus exactement, infernale, à elle seule finirait par nous donner à entendre que *Parsifal* signifie tout autre chose que l'ignominie de l'extrême-onction » (CA : 8, nous soulignons). En appréhendant l'œuvre wagnérienne sous l'angle de la *poétique*, l'auteur

¹²⁸ Voir chapitre 1 : *supra*, p. 196-201.

accuse un parti pris esthétique en faveur de la dramaturgie de Wagner¹²⁹, à la hauteur de laquelle il entend se mesurer, moyennant la réaffirmation d'un terrain verbal commun. De surcroît, il se montre tout indiqué à réhabiliter l'œuvre testamentaire du compositeur en lui restituant sa véritable signification, déchargée de l'interprétation malhonnête de Nietzsche, c'est-à-dire non plus la déliquescence d'un Christianisme en mal de morale, mais la quête « souterraine ou, plus exactement, infernale » liée à des « problèmes humains mal définis, mais durablement passionnants » dans lesquels la notion de « salut » s'éclipse au profit de la dualité « du sauveur, ou du damnateur[,] les deux déterminations n'étant dialectiquement pas séparables. » (CA : 7-8) Aussi entend-il rectifier les errances de l'exégèse nietzschéenne en proposant « une *version démoniaque* – et par là parfaitement autorisée – » (CA : 8-9) de *Parsifal*.

À l'ombre portée de cette déclaration, la lecture du roman épouse naturellement la courbure de la parabole mythique, en recherche les indices probants, les points d'attache, les parentés thématiques ou structurelles avec *Parsifal*. Outre le même univers de cette matière de Bretagne, forêts enchantées et mers tristaniennes, qui façonnera à nouveau le décor wagnérien de l'Hôtel des Vagues dans *Un beau ténébreux*, on retrouve une triangulation du désir évocatrice de la triade Amfortas-Kundry-Parsifal mise en scène par Wagner, amovible cependant dans la version gracquienne. La superposition des deux configurations est d'ailleurs plus ambiguë qu'elle invite à le penser au premier abord ; non seulement inverse-t-elle les pôles de la rédemption et de la chute, et, *a fortiori*, du bien et du mal, mais la figure interrelationnelle ne cesse de déplacer les tensions, de renverser les rapports de force, de s'éloigner de la matrice wagnérienne pour la réintégrer au détour, de sorte que l'adaptation ne coïncide jamais réellement avec l'opéra, elle se distancie de l'itinéraire événementiel sans se départir de sa charge symbolique. Comme dans *Un beau ténébreux*, c'est d'abord la fascination *en train de* se cristalliser qui retient Gracq dans l'orbe des légendes du Graal, les lignes de force qui se tendent autour d'un élément – objet, personnage ou idée – plutôt que l'insertion dans une structure formelle préexistante. En ce sens, il semble que la référence à *Parsifal*, et à Wagner plus largement, ravitaille l'imaginaire de l'auteur comme un bagage personnel, et participe de son horizon de pensée comme un réflexe subliminal plutôt qu'elle n'est récupérée au nom d'un programme préalable, idéologique ou poétique. Elle transforme la trame narrative de l'intérieur, comme par capillarité, et déjoue la conduite du langage pour lui insuffler une flexibilité et une densité nouvelles, chargées d'un wagnérisme latent.

¹²⁹ « Wagner, qui m'a fasciné dès que je l'ai connu, est dramaturge de part en part – et quel dramaturge ! Personne pour faire, comme lui, déboucher naturellement sur le mythe une construction dramatique à la fois simple et puissante. J'ai tendance, faute de connaissances distinctes, à me perdre là-dedans sans repère quand j'y entre, comme dans une forêt. » (Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière », *loc. cit.*, p. 116-117.)

Plongé dans un demi-jour inquiétant, où règnent l’ambiance du roman gothique, des personnages d’une composition stéréotypée et un paysage sauvage, romantique, chargé d’une violence suspendue qui semble sur le point d’éclater, *Au château d’Argol* s’ouvre sur l’acquisition d’un mystérieux château par un jeune et brillant intellectuel, Albert, qui s’y retire pour se plonger dans l’œuvre de Hegel. Il reçoit la visite de son meilleur ami, Herminien, son alter ego aux cheveux bruns, accompagné d’une mystérieuse femme, d’une beauté si époustouflante que seulement « certains contours mélodiques rares et profondément ambigus, et particulièrement [...] certaines phrases incantatoires de *Lohengrin* [...] devai[en]t laisser à jamais sans secours et sans recours, à ce qu’avant même qu’elle fût perçue elle était ressentie comme *unique*. » (CA : 57-58) Du reste, tous trois sont incroyablement beaux, brillants et cultivés, nimbés d’un halo surnaturel qui participe à la fois de l’excès d’idéalisme et de l’inquiétante étrangeté qui inscrivent le roman dans le double héritage du symbolisme wagnérien et du surréalisme, dans leur version hyperbolique. Au cœur de cette temporalité vacancière, les longs tête-à-tête à échanger des idées philosophiques abstruses, de la philosophie de Kant et de la logique d’Hegel, peuplent des journées qui ne nous sont présentées qu’en sourdine, par la voie du discours rapporté. Aucun dialogue ne rompt le *continuum* de la narration, les paroles échangées ne s’enchâssent à la trame du récit que par des allusions ponctuelles, rapportées au second degré. À l’inverse d’*Un beau ténébreux*, dont l’omniprésence de dialogues consolidait l’illusion dramaturgique, *Au château d’Argol* rappelle plutôt le dispositif du film muet, du pantomime ou encore du tableau vivant, commenté par une voix *off* qui ne s’autorise ni digression anecdotique ni investissement subjectif, mais qui étonne par sa teneur hyperbolique qui confine à la parodie¹³⁰. Ici aussi, pourtant, la musique infuse le monde, lui communique des intensités, un frayage organisé, qui densifient la texture sonore et perméabilisent l’espace et le temps, plutôt qu’elle n’occupe la scène de la fiction ou qu’elle ne focalise l’énonciation :

les dimensions des salles, insolites et toujours variées, commandaient par une déroutante acoustique le ton des voix des interlocuteurs, et la conversation, gaie et enjouée dans les salles claires que le soleil emplissait, devait à la résonance métallique des dalles de cuivre une sonorité rapide et divisée comme un choc d’armes, et s’abaissait dans le salon, étouffée par la pénombre et l’altitude des voûtes, à un murmure presque indistinct et intensément musical.
(CA : 58)

Aux paroles muettes, tenues en sourdine par une narration qui en filtre l’essentiel, s’oppose une *prose musicale du monde*, pour le poser en termes ranciériens, qui objective le son – ou sonorise l’espace – de

¹³⁰ Voir à ce titre Bernard Vouilloux, « Le modèle : stylisation carnavalesque et désir mimétique », *Mimesis : sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1991, p. 15-31.

manière à mettre la fable entre parenthèses et lui substituer, par surimpression, le bruissement des choses : les dalles de cuivre génèrent des réverbérations, les voix s'entrechoquent comme des armes, l'ombre feutre la masse vocale de ce trio comme des étouffoirs. On voit bien comment Gracq transpose le procédé du « commentaire choral tout-puissant de l'orchestre » qu'il admire chez Wagner, et tend à approfondir la prose en insistant sur la densité acoustique de la fiction. La *musique du monde* gracquienne, comme la mélodie infinie wagnérienne, court en filigrane dans le récit, tenant lieu de paraphrase à ce drame dont il ne nous parvient qu'au second degré.

Concentrée dans une écriture chargée, dense et ciselée, la tension qui se noue entre Albert, Heide et Herminien ne peut se dire autrement que par une densité scripturale – la surenchère adjectivale, la syntaxe alambiquée, des images précieuses que déstabilisent, parfois, une combinaison inusitée, ainsi que l'emploi abondant d'italiques, qui sont autant de manières de disséminer l'événement et de le dire dans son morcellement. Tout se passe comme si cette dramatisation de l'écriture revenait à une *stylisation* de l'événement, qui n'advient que dans le hors-champ du récit, mais qui ne cesse de rejaillir sur le texte *via* la diffraction de l'image traumatique nodale : la découverte, par Albert, du corps violé de Heide dans les bois adjacents au château ainsi que la disparition subséquente d'Herminien, gage de sa culpabilité. S'ils fournissent les preuves subséquentes d'une catastrophe extérieure au récit, ces événements ne dissolvent pourtant pas le mystère ni n'introduisent l'action dans la description. Tout au plus dévoilent-ils un rouage dans la machine infernale qui s'est activée et qui ne s'accommode pas d'un seul drame, aussi violent soit-il ; dans le prolongement du cataclysme, le corps d'Herminien est retrouvé, perforé au flanc par le coup de sabot de son cheval d'une « blessure hideuse [...], noire et sanguinolente, [...] cerclée d'un cerne de sang caillé, comme si l'hémorragie eût été arrêtée seulement par l'effet d'un charme ou d'un filtre. » (CA : 149) La plaie, dont l'emplacement renvoie à la côté blessée d'Amfortas comme une image-miroir, se révèle dans son origine surnaturelle ; mais contrairement à la blessure du roi Pêcheur wagnérien, celle d'Herminien, aussi abjecte soit-elle, ne se soumet pas au même châtiment de la cicatrisation impossible, elle semble à l'inverse bénéficier de l'intervention magique pour guérir plus rapidement et, étrangement, infecter son hôte. Escorté au château par Albert et Heide, Herminien engage alors une période de convalescence, tandis qu'au même moment, Albert semble à son tour contaminé par une obsession glauque à l'endroit du viol de Heide, qui acquiert peu à peu la fonction d'une scène primitive pour le protagoniste, qui n'a eu accès à l'acte que dans la secondarité de celui qui a vu mais qui n'a pas *fait* : un glissement s'opère alors, par « *sympathie* » (CA : 131) et par projection fantasmatique entre Herminien et Albert, lequel n'aura de cesse de visualiser « ce blanc cadavre aux

blessures de foudre, la tête rejetée en arrière, les yeux perdus dans un funèbre enchantement », puis de « sentir venir à lui la blessure de son ventre. » (*ibid.*) En proie au double appétit de la *libido sciendi* et de la *libido sentiendi*, Albert se glisse dans la chambre vide d'Herminien en quête de la clé de l'énigme qu'il soupçonne celui-ci d'avoir découvert ; c'est dans cette « chambre révélatrice » qu'une gravure de Dürer le retient : « Elle représentait les souffrances du roi Amfortas. [...] Parsifal touchait de la lance mystique le flanc du roi déchu » (CA : 162). La minutieuse *ekphrasis* de l'estampe, sur laquelle nous reviendrons, fait l'économie des réflexions d'Albert qui s'y absorbe, et la focalisation sur « l'amère devise qui semble à jamais clore – et ne clore à jamais sur rien d'autre que lui-même le *cycle* du Graal » tient lieu de couronnement de ce pénultième chapitre : « “Rédemption au rédempteur” » (CA : 164) Sans indication supplémentaire, le chapitre suivant s'ouvre sur la réconciliation des deux hommes et la reprise de leurs méditations conjointes tandis que Heide, « dont la vie uniquement végétative [...] se passait presque tout entière dans les demi-ténèbres de sa chambre » (CA : 167), est lentement éclipsée de la scène, en une lente préfiguration de son suicide : car un soir, Herminien conduit Albert dans un des souterrains du château qui mène de sa chambre à celle, désertée, de Heide. Le sommeil agité du protagoniste, sur lequel le texte insiste, et l'ellipse narrative qui s'ensuit portent à croire que celui-ci, la nuit tombée, s'aventure à nouveau jusqu'à la chambre de Heide pour commettre à son tour l'abjection puisqu'au matin, la jeune femme s'enlève la vie. Précipitant son départ d'Argol, Herminien sera poignardé, vraisemblablement par Albert se libérant ainsi de « son *âme damnée* » (CA : 182) La rédemption prend ici des airs de damnation.

Au vu de ce résumé, la teneur événementielle paraît contredire la poétique gracquienne de l'attente d'un dénouement qui ne survient jamais, mais encore faudrait-il négliger que les cellules dramatiques (le double viol de Heide, l'accident d'Herminien, l'homicide d'Albert) sont occultées de la scène de la fiction, n'étant présentes qu'en creux de l'écriture, alludées par les images traumatiques et intempestives qui hantent les pensées d'Albert. Ce serait en outre interpréter l'anecdote au pied de la lettre sans lui restituer la charge symbolique qui la sous-tend et qui, à notre sens, exacerbe la présence wagnérienne, en explore les prolongements, joue des rapprochements et des distances comme d'un ressort créatif particulièrement fécond. Car on aura sans doute déjà tiré quelques fils conducteurs qui tendent vers le *Parsifal* wagnérien, ne serait-ce qu'à la lumière de la description de la gravure de Dürer. Par-delà celle-ci, on convoquera entre autres la forêt de Storrvan, qui borde le domaine d'Argol et l'« enserr[e] comme les anneaux d'un serpent pesamment immobile » (CA : 30), opposant à la forêt sacrée du Graal son envers maléfique, un lieu de profanation où le viol de Heide se donne comme l'image inversée de l'absolution baptismale de Kundry. Les lectures hégéliennes d'Albert le portent à méditer sur une formule singulière,

dont les échos parsifaliens sont flagrants : « *La main qui inflige la blessure est aussi celle qui la guérit*¹³¹. » (CA : 41) Pour peu que nous remplacions le lexème « main » par « lance », qui en est du reste une extension métonymique, c'est un vers du livret de *Parsifal* qui se superpose explicitement à la maxime d'Hegel : « *die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug.* » D'abord présente comme pure virtualité, par une association grandement facilitée par l'« avis au lecteur », la lance ne tarde pas à introduire la scène de la fiction, parmi d'autres artefacts sépulcraux réunis sur l'autel de la Chapelle des abîmes, où les promenades d'Albert, dans les gorges profondes de la rivière, l'ont mené. La description des lieux n'insiste certes pas particulièrement sur la lance, mais plutôt sur « la réunion de ces objets dont le caractère para[ît] si exclusivement *emblématique*. » (CA : 108) Or, à l'horizon de la référence parsifalienne revendiquée au seuil du roman, le mythème actualise le contenu symbolique dont il est porteur¹³², en rejaillissant sur le réseau de signes, de motifs et d'allusions qui le précèdent – et qui le préparent. De la sorte, la présence de la lance, même épisodique, constitue un élément de plus dans la disposition cryptique des signes : elle contribue à chiffrer « le lien en tout état de cause difficile à découvrir, mais dont l'existence certaine enferm[e] les atteintes de l'imagination comme en un cercle parfait, et dessin[e] en un espace à dessein clos le lieu géographique même de l'Énigme. » (*ibid.*)

Au confluent d'une cabalistique païenne et d'une fascination toute surréaliste pour les révélations oraculaires, ce passage semble appeler la révélation, l'épiphanie qui mènerait Albert de la confusion où il se trouve à l'illumination parsifalienne – ou, accessoirement, à l'ancre du dragon Fafner, le texte appuyant fortement sur « le chant de l'oiseau par la brèche de la voûte, plus perçant que s'il eût éclaté dans l'oreille même, [...] jusqu'à une pointe aiguë où le son rejoignait la dévorante ardeur du feu » (CA : 109). Tel le *Reine Tor* devant la cérémonie du Graal, le jeune châtelain ne parvient pas à déchiffrer ces « bizarres rapprochements, et moins ceux de la ressemblance que ceux à tous égards plus singuliers de l'Analogie, tendant tous à impliquer que cette visite très *précisément* déroutante n'eût pas été *en réalité* dirigée vers une chapelle perdue dans la forêt, mais *exactement* vers quelque château enchanté par la

¹³¹ Cette phrase figure également dans *Un beau ténébreux* au moment où, s'appêtant à consommer le calice empoisonné devant une Christel effarée, il défend que sa mort, qui brise la jeune femme *a priori*, lui sera éventuellement libératrice. (BT : 255)

¹³² La lance est un objet important dans *Parsifal*, puisqu'elle constitue une relique complémentaire au Saint-Graal : originellement employée par un soldat romain pour percer le flanc de Jésus sur la croix, elle appartient désormais aux chevaliers du Graal qui se chargent de la préserver. Dans sa croisade contre Klingsor, le chevalier qui s'est lui-même châtré pour s'assurer une éternelle chasteté mais qui, dès lors, s'est vu interdire l'adoubement par l'ordre du Graal, le roi Amfortas cède aux avances d'une mystérieuse femme ; profitant de sa vulnérabilité, Klingsor s'empare de la lance et transperce le flanc d'Amfortas d'un même mouvement, l'affligeant alors d'une blessure que seule cette même lance pourra refermer.

menace des armes louches du roi Pêcheur » (CA : 108-109, nous soulignons). Les adverbes de précision, qui détonnent avec cette poétique de l'oblique et de l'esquive qui est le propre du texte gracquien, semblent indiquer que le dispositif du rituel, organisé autour des reliques de la Passion, constitue un *foyer* du roman, pour reprendre le vocable d'Allan dans *Un beau ténébreux*, et que se trouve là l'une des pièces à conviction dans l'herméneutique wagnérienne du roman. La comparaison avec le roi Pêcheur, derechef, propulse le sous-texte au premier plan : la lance de fer et le sépulcre, Albert et Herminien (rencontré en chemin), participent d'une reconstitution dystopique de la cérémonie parsifalienne, au sein de laquelle le tombeau – de Titurel ? –, Parsifal et Amfortas sont réunis autour des vestiges « de quelque conjuration ancienne » (CA : 108) figés *ad vitam æternam* dans l'attente vaine d'un rédempteur jamais revenu ou, à tout le moins, impuissant à renoncer au désir. Car là où, chez Wagner, Kundry est tenue responsable de la malédiction d'Amfortas, qui a succombé à ses charmes dans le jardin magique de Klingsor, et où le salut passe par la réunification du Graal et de la lance, Gracq amalgame symboliquement le Graal et la Femme¹³³, la source de la rédemption et l'agent de la chute en une figure unique : celle de Heide, qui voue nécessairement au désastre la cérémonie du Graal.

Le chapitre de la Chapelle des Abîmes se clôt d'ailleurs sur la sublimation de la jeune femme dans la musique, qui émane soudainement d'un orgue découvert par Herminien et qui, par une curieuse coïncidence ou un effet de la malédiction, est parfaitement accordé dans ce sanctuaire abandonné : l'improvisation de ce dernier est « empreint[e] d'une [...] puissance d'expression [telle] qu'Albert p[e]ut deviner comme s'il avait lu au plus profond de son âme les thèmes qui se succ[è]dent » (CA : 110). Dans ce concert au « fond de ces mystiques abîmes » (CA : 111) wagnériennes¹³⁴, une Heide « musicalisée » fait son apparition, « flott[e] dans l'altitude à la façon d'un brouillard lumineux, s'éclips[e], puis rev[ie]nt, et établit enfin son empire sur des houles mélodiques d'une rare ampleur qui paraiss[e]nt emporter les sens vers une région inconnue et rendre à l'oreille les grâces du toucher et de la vue par l'entremise d'une incroyable perversion. » (*ibid.*) Dans la mesure où cette scène est immédiatement suivie de l'escapade funeste d'Heide et d'Herminien en forêt, il ne nous paraît pas exagéré d'interpréter l'apparition de la femme-musique-Graal auprès des reliquats de la cérémonie comme le détonateur de l'« infernale machine » (CA : 106) du drame. Convoquée par la cérémonie musicale orchestrée par Herminien, Heide serait bel et bien la clé manquante de la configuration qui enclencherait la malédiction parsifalienne –

¹³³ On a souvent souligné la symbolique du féminin associée au Graal, dont la forme concave appelle la lance, principe masculin, dans une réconciliation des contraires et force de création.

¹³⁴ Wagner désigne la fosse d'orchestre à Bayreuth par le syntagme d'« abîme mystique ».

n'avait-elle pas été d'ailleurs comparée à une « catalyse » plus tôt dans le récit, en ce qu'elle semble indiquer aux deux hommes « mieux que n'eût pu le faire le doigt du destin [...] cette singulière altération de leurs rapports » (CA : 62) ? C'est pourquoi Albert, ressassant *a posteriori* « ce pèlerinage insolite » (CA : 118) en terres infernales, discerne dans l'angoisse alors ressentie « la surprenante allure d'[un] *avertissement* » (CA : 119). Herminien, dont on comprend alors le véritable motif de son improvisation musicale, l'ultime tentative de conjurer « une inéluctable tentation » (*ibid.*), savait déjà ce que son hôte n'éprouvera qu'au prix de la transgression : qu'une force obscure, « la malédiction d'un charme » (*ibid.*), force le trio à réinterpréter *Parsifal*.

La découverte, dans la chambre d'Herminien, de la gravure de Dürer, « dont les bords légèrement ondulés semblaient conserver les traces d'un maniement tout récent » (CA : 161), permet de boucler le nœud du mythe. En pénétrant dans la chambre révélatrice de son double maléfique, Albert est en proie à la même confusion que celle ressentie dans l'épisode de la chapelle : « Albert sentit sa raison chanceler lorsque, par le jeu d'une analogie sans appel, les dernières notes de l'improvisation à laquelle s'était livré Herminien dans la chapelle, et dont les différentes gravures qu'il parcourait des yeux ne semblèrent plus qu'une timide et malhabile évaluation graphique, éclatèrent à nouveau à ses oreilles [...] avec leur entière splendeur » (*ibid.*) Le parallélisme entre les deux scènes est à l'évidence crucial, d'autant plus que la densité sensorielle du passage, mise en relief par la réminiscence sonore sur fond de contemplation visuelle, et l'insistance sur ce même procédé d'*analogie* témoignent d'une intentionnalité, fût-elle ironique, de placer la révélation d'Albert sous le signe de la synesthésie, au demeurant très wagnérien. Plus fondamentalement, la composition de ce passage, qui se construit sur l'orchestration de motifs et de procédés déjà exposés, conformément à la technique du *leitmotiv* que nous avons soulevée dans *Un beau ténébreux*, donne à saisir une causalité secrète et accentue du même coup la puissance symbolique de la gravure. Celle-ci se révèle alors comme le secret de l'énigme posée par les reliques de la Chapelle des Abîmes et, *a fortiori*, le moteur heuristique essentiel pour l'économie parsifalienne du récit : par le truchement de la gravure, Albert prend conscience qu'il est une réincarnation du héros wagnérien, et cette équation identitaire consolide du même coup l'assimilation en évoquant, sous les auspices renouvelés du roman, l'antonomase de Parsifal dans le jardin de Klingsor, où Kundry l'appelle de son véritable prénom et le lui apprend par le fait même.

L'*ekphrasis* de la lithographie permet de bien évaluer le glissement de sens que fait subir Gracq au mythe, en le dépouillant de sa portée salvatrice : si la ligne de l'artiste rend « avec naïveté et vérité » la « surnaturelle exaltation » de Kundry, de Gurnemanz et de l'ordre des chevaliers en arrière-plan du

moment où Parsifal « touch[e] de la lance mystique le flanc du roi déchu » (CA : 162), c'est la blessure d'Amfortas qui constitue le point focal de la composition, et non le geste palliatif du *Pur fol*, repoussé en périphérie et, en quelque sorte, humilié par la longue errance qui l'a mené « au milieu des souffrances à travers le monde que pour raviver à jamais l'éclat de l'incomparable blessure et apporter l'aveu de sa désormais perpétuelle dépendance » (CA : 164).

Et, passant outre une sacrilège équivalence, comme dans le délire d'une infâme respiration, il était clair que l'artiste [...] avait tiré du sang d'Amfortas, qui tachait les dalles de ses plaques lourdes, la matière rutilante qui ruisselait dans le Graal, et que c'était de sa blessure même que jaillissaient de toutes parts les rayons d'un feu impossible à tarir, et dont l'ardeur desséchait la gorge comme une soif inexigible. (CA : 163)

Ce que le commentaire rend surtout sensible, c'est la blessure condamnée à rester béante, foyer d'une incandescence « impossible à tarir » : nul salut n'est possible hors de l'apaisement éphémère du geste de Parsifal, apposant la lance contre le flanc meurtri du roi pécheur dans une servitude éternelle. En une boucle prométhéenne ininterrompue, la douleur ne s'atténue qu'au prix de son ouverture prochaine, et le sauveur devient alors le bourreau qui prolonge les souffrances du martyr. Le cercle vicieux dans lequel sont investis Amfortas et Parsifal se reflète d'ailleurs dans la circularité de la formule conclusive de l'opéra wagnérien, également inscrite sur la gravure, « qui semble à jamais clore – et ne clore à jamais sur rien d'autre que lui-même le *cycle* du Graal : “Rédemption au Rédempteur”. » (CA : 164, l'auteur souligne.) L'irruption de la formule wagnérienne, elle-même largement glosée par la critique, se distingue ici par son ironie inquiétante, pour ne pas dire grinçante au regard de la fable gracquienne, dans la mesure où l'aliénation du rédempteur confine à la damnation : la compassion wagnérienne, qui permet de *ressentir avec* et d'éprouver la souffrance d'autrui par amour, opère chez Gracq un double renversement, d'abord dans l'amplification à l'excès de la compassion, qui pousse Albert à *connaître* empiriquement la passion vécue par Herminien – en violentant à son tour Heide dans son sommeil –, puis dans la délivrance ultime du cycle infernal, par le meurtre d'Herminien – la sainte lance ne délivrera Amfortas qu'à la condition de se métamorphoser en poignard.

Christophe Imperiali a bien montré les implications interprétatives d'un tel dévoilement à double-détente, extra et intradiégétique, en portant en lumière le rejaillissement herméneutique qui résulte de la réinterprétation, par un personnage, de sa propre trajectoire au regard du mythe.

Lorsque le personnage prend conscience – en l'occurrence, en même temps que le lecteur – de ce qui fait de lui l'incarnation d'une figure mythique, il est sommé de procéder lui-même à une forme de réinterprétation de sa trajectoire. Le mythe revêt alors une dimension révélatrice ; il permet aux personnages de comprendre le fond d'une situation dont ils ne percevaient que la surface – et aux lecteurs semblablement. À travers le miroir que lui tend la gravure, Albert

réalise que les liens qui se sont développés depuis l'arrivée de Heide et Herminien à Argol les placent tous trois dans une situation qui a déjà été exprimée de façon particulièrement dense par un mythe¹³⁵.

À l'instar d'Albert, le lecteur est amené à reparcourir, à l'ombre portée du mythe, l'expérience lectorale emmagasinée par la mémoire pour connecter les points, fédérer les indices dispersés çà et là dans la trame narrative autour des axes de convergence révélés par la gravure. Certains passages du roman, antérieurs à la découverte de l'estampe – qui, rappelons-le, occupe le pénultième chapitre –, acquièrent *a posteriori* leur pleine signification mythique, et particulièrement ceux qui concernent les liens interpersonnels qui unissent la triade en une même configuration tragique. Jusqu'à présent, nous avons mené la démonstration sur les présupposés identificatoires les plus intuitifs, selon la distribution la plus commune (Albert-Parsifal, Heide-Kundry et Herminien-Amfortas), sans appuyer au préalable cette réciprocité sur des passages du roman, pourtant révélateurs. C'est à cette évaluation que nous nous occuperons désormais, tout en tenant compte de la plasticité du modèle, qui fluctue au fil du texte, mais également de l'importante réduction du personnel opératique que fait subir Gracq à l'hypotexte wagnérien. La concentration à l'extrême à un trio fatidique exacerbe la tension dramatique. *Exit* le métarécit contextuel de Gurnemanz, *exit* également la nécromancie de Klingsor : la transcendance n'existe pas à Argol, seules les forces archaïques d'une énergétique païenne et la mémoire de lieux « *remagnétisés*¹³⁶ » par l'imagination mythique conspirent à mener les personnages au précipice. Ceux-ci, par ailleurs, tendent à faire dérailler les articulations narratives de l'hypotexte, à en permuter très librement les séquences : ainsi ce n'est pas Albert qui occupe la fonction du visiteur, comme le commanderait une réécriture fidèle de *Parsifal*, mais bien Herminien, qui emporte avec lui celle qui deviendra éventuellement l'objet de leur commune convoitise, Heide. Au mépris de l'enchaînement narratif wagnérien, celle-ci cherchera par deux fois à séduire Albert, qui reste chaque fois de marbre : un premier passage permet de confirmer la réciprocité entre Heide et Kundry, qui toutes deux forcent Albert le cérébral et Parsifal le naïf à échanger un long baiser censé éveiller chez chacun une concupiscence inconnue. Mais alors que le mouvement de répulsion est plus marqué chez Parsifal, et s'accompagne d'une fulgurante révélation qui l'initie à la compassion, rien de tel chez Albert :

Alors Heide, avec un frisson de toute sa conscience [...] posa sur la main d'Albert une main froide comme le marbre et brûlante comme le feu ; avec la lenteur d'une torture, elle noua ses

¹³⁵ Christophe Imperiali, *Perceval en question*, op. cit., p. 67-68.

¹³⁶ « Dans cette démarche [du recours au mythe] – au milieu de beaucoup d'autres signes – semble se traduire le besoin lancinant qu'éprouve notre époque de remagnétiser la vie, d'y faire sourdre de nouveau, après le succès d'une longue entreprise de dessèchement, un *lubrifiant* indispensable pour les frottements multipliés d'une machinerie sociale que sa complexité menace à chaque instant de bloquer ». (Julien Gracq, « Avant-propos », *Le roi pêcheur*, op. cit., p. 9.)

doigts aux siens, chacun de ses doigts aux siens avec force, avec frénésie, et attirant sa tête vers la sienne, elle le força à prendre un long baiser qui secoua tout son corps d'un éclair dévastateur et sauvage. (CA : 64)

L'antithèse mobilisée pour qualifier le contact épidermique entre Heide et Albert recueille cette ambivalence, cette duplicité qui constituent le socle archétypal de Kundry, à la fois « *messagère* du Graal [...] [m]ais [...] aussi la séductrice, la magicienne, esclave, complice de Klingsor¹³⁷ ». Comme elle, d'ailleurs, Heide s'illustre de prime abord sous le jour d'une séductrice, « entièrement offerte » (CA : 75), « comme une *esclave* entièrement soumise – elle él[ève] vers [Albert] comme une prière les trésors d'un corps qui lui [est] tout entier dévoué » (CA : 74, nous soulignons) ; l'écriture, dans ce passage, se charge d'un érotisme qui objective et intensifie la tentation que peut représenter Heide pour le regard masculin, et accentue par ricochet la vertu ascétique d'Albert :

Mais, quoique son cœur pesât la miséricorde d'un tel abandon, Albert y restait insensible. [...] Il voyait Heide couchée à ses pieds, – et s'imposait à l'instant une autre image d'une persistance obsédante : il renvoyait les tours du château [...] à l'instant où jaillirent d'un détour du sentier les deux silhouettes blanches de Heide et d'Herminien, la tête baissée, les lèvres closes et serrées sur un message indéchiffrable, dans le silence hermétique de leur fabuleuse apparition [...]. (CA : 76)

Étendue sur la mousse, les cheveux « répand[us] sur le gazon comme une flaque » (CA : 75), comparée à « un arbre [...] qui eût épanoui ses rameaux sous les ombrages [...] de la forêt » (CA : 74), Heide fait corps avec la végétation jusque dans son prénom – *Heide*, en allemand, signifie « bruyère ». On pensera possiblement aux filles-fleurs qui s'ébattent dans le jardin de Klingsor, mais surtout à Kundry, à nouveau, qui surgit parmi celles-ci pour tendre vers Parsifal charmes et cajoleries à dessein de nuire à sa quête.

Mais au-delà de la femme érotisée, qui déploie ses filets autour d'un Albert indifférent, Heide reste avant tout la victime sacrificielle d'une quête du Graal dégénérée. Aux correspondances entre Heide et Kundry répondent, par un effet de symétrie aux retombées maléfiques, les corrélations entre Heide et le Graal. Elle apparaît d'abord « couronn[ée] [...] d'un nimbe doré » (CA : 61), toute pétrie de lumière et de lueurs divines ; lorsqu'elle s'abandonne à Albert dans la forêt, où il la repousse une seconde fois, le texte change d'échelle, adopte une perspective organique en épousant les flux et les reflux du sang de Heide qui bouillonne dans ses veines sous l'action du désir, et transforme la jeune femme en un réceptacle sanguin, une « colonne de sang » (CA : 74). Or le sang, dans cet extrait, exprime la vie, il est source d'énergie vitale et volonté de perdurer, et en ce sens rejoint-il celui recueilli par le Graal, le sang du Christ source de vie éternelle :

¹³⁷ Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange*, op. cit., p. 262.

Tout son sang bougeait et s'éveillait en elle, emplissait ses artères d'une bouleversante ardeur, comme un arbre de pourpre qui eût épanoui ses rameaux sous les ombrages célestes de la forêt. Elle devenait une immobile colonne de sang, elle s'éveillait à une étrange angoisse ; il lui semblait que ses veines fussent incapables de contenir un instant de plus le flux épouvantable de ce sang qui bondissait en elle avec fureur au seul contact du bras d'Albert, – et qu'il allait jaillir et éclabousser les arbres de sa fusée chaude, tandis que la saisisrait le froid de la mort dont elle croyait sentir le poignard fixé entre ses deux épaules. Alors elle abandonnait le bras d'Albert avec tremblement et s'étendait à ses pieds sur la mousse (CA : 74).

La vitalité du désir, cependant, se confond ici avec le spectre de la mort. Le passage entre la verticalité de Heide, que souligne le syntagme « colonne de sang », et l'horizontalité de son corps offert à Albert, la topique du sang, au préalable chaud et d'une ardente vivacité, giclant ensuite pour « éclabousser les arbres », ainsi que l'image singulière de ce spasme de désir aussi glacial et fulgurant qu'un coup de poignard au dos : cette étonnante composition préfigure, dans sa version jubilatoire, le tableau du corps violenté de Heide, et réaffirme l'interrelation essentielle entre la vie et la mort, la réciprocité de l'une et de l'autre par la voie du sang dans l'eschatologie chrétienne. Dans cette « version démoniaque » néanmoins, « le Graal profané, au lieu de donner la vie, comme chez Wagner, ne peut que s'abandonner à la mort¹³⁸. »

Le parallélisme que génère l'apparition du corps violenté de Heide, dont nous avons déjà proposé une analyse¹³⁹, avec le souvenir de son corps consentant devant Albert organise le mythe parsifalien selon des modalités assurément hétérodoxes par rapport à la matière wagnérienne, mais d'autant plus significatives qu'elles orientent la lecture vers une interprétation tout à fait inédite. Le viol de Heide par Herminien et l'affreuse blessure qui en est la conséquence, sinon causale, à tout le moins symbolique, réaffirment son assimilation à Amfortas, même si sa fonction actantielle, lors de passages ponctuels, peut porter à confusion (quelques critiques, dont Pierre-François Kaempf, ont en effet vu la figure de Klingsor dans le machiavélisme d'Herminien, qui guidera, à travers les souterrains d'Argol jusqu'à la chambre de Heide, Albert au seuil du crime). Et Albert, par sa droiture initiale, sa naïveté devant les mystères de la Chapelle et la blondeur de ses cheveux, qui le place symboliquement du côté des jeunes premiers par rapport au sombre Herminien, suffisent à lui attribuer le rôle de Parsifal.

Au vu de cette réaffirmation des rôles – qui, sans doute faut-il le préciser à nouveau, ne se conforment pas totalement à la dynamique wagnérienne –, on pourra objecter l'incohérence de la chronologie des événements que nous venons d'évoquer : dans la mesure où le double rejet de Heide par

¹³⁸ Pierre-François Kaempf, « *Un mancenillier à l'ombre mortelle*. Julien Gracq à l'ombre de *Parsifal*, ou la présence démoniaque dans *Au château d'Argol* », *Roman 20/50*, n° 16 (décembre 1993), p. 162.

¹³⁹ Voir chapitre I, *supra*, p. 200-202.

Albert précède les vestiges de la cérémonie dans la Chapelle des abîmes, à laquelle le protagoniste ne comprend rien, de même qu'il devance la transgression d'Herminien, il peut sembler tentant d'évacuer l'hypothèse de la réécriture. Or ce serait minimiser la force des scénarios mythiques sur l'imagination créatrice, d'une part, et l'amplitude sémantique à laquelle donne accès le « démoniaque », d'autre part, à partir d'une dynamique originellement chrétienne. Dans *Argol*, le crime d'Herminien s'ancre dans une triangulation désirante d'ores et déjà tendue, au sein de laquelle l'évidente préférence de Heide pour Albert semble jouer le rôle de détonateur : le ferment du mal ne procède de forces obscures qu'humaines, en dehors des transcendances et des châtiments d'origine divine. Ici aussi, « [l]a quête du Graal [est] une aventure terrestre » (BT : 83). En outre, en permutant l'ordre des données de la « faute originelle », de la « chute » et du « salut », la réécriture gracquienne de *Parsifal* en annihile la signification téléologique et la progression fléchée du temps vers une « rédemption au Rédempteur » à venir : la faute succède ici à la chute ou, à tout le moins, elle lui coexiste, de sorte que la linéarité du temps chrétien s'interrompt et se replie sur lui-même, en un cycle infernal qui passe de la chute à la faute, et réciproquement. La tautologie qui couronne l'opéra wagnérien, « qui semble à jamais clore – et ne clore à jamais sur rien d'autre qu'elle-même » (CA : 164), court-circuite la linéarité du temps chrétien, tout orientée vers le Jour du Jugement, au même titre qu'elle engage le hors-temps du mythe : non pas absence totale de temporalité organique – le cycle des saisons rythme la chronologie à *Argol* –, mais plutôt exil en marge du temps des horloges. À cet égard, les mécanismes détraqués du pendule, dans la Chapelle des abîmes, « tournant à vide au-delà du temps sur lequel ne mordaient pas plus ses engrenages que la roue d'un moulin sur un ruisseau desséché » (CA : 109-110), sont exemplaires de cette temporalité désœuvrée. Dans cette « atmosphère de rêve où l'écoulement du temps sembl[e] par miracle suspendu » (CA : 106), le temps devient espace, non pas fresque vaste et organique, mais huis clos de l'éternel retour.

Aussi Albert est-il condamné à répéter la faute d'Herminien, à connaître par la chair ce qu'il n'a pas su comprendre, ni par l'intelligence raisonnante ni par la *compassion*, devant les reliquats du crime de son ami. Mais quand Parsifal disloque la roue du désir lorsqu'il refuse de s'abandonner au baiser de Kundry, et parvient alors à s'identifier à Amfortas à travers la souffrance sans succomber à son tour à l'appel de la volupté, Albert, qui n'a rien éprouvé au contact des lèvres de Heide, reçoit en partage la douloureuse concupiscence d'Herminien « par *sympathie* » (CA : 131), du moment où il voit ce que ses yeux « ne devaient pas voir » (CA : 132) :

Bientôt, couché de tout son long dans l'herbe qu'il mordait avec emportement, inondé des pleurs salés de ses yeux, il évoquait la blanche apparition de Heide au sein des affres de cette nuit dont rien ne pouvait égaler l'horreur et la fascination. Il revoyait ses membres liés, [...]

tout son corps forcé, marqué, palpitant, meurtri, déchiré, lacéré mieux que par neuf glaives, ruisselant de sang, brûlant d'un feu rose, d'un aveuglant et insoutenable éclat [...] Il inondait ses paupières du sauvage, sauvage et aveuglant baptême de son sang [...]. Et, les yeux clos, il collait sa bouche à cette fontaine rouge et, goutte après goutte, il en faisait ruisseler sur ses lèvres le sang mystérieux, délicieux. Dans le fond de son cœur qu'elle transperçait mieux que le feu rouge d'une lance, il enfonçait cette vision comme une épine aiguë, à la charmante morsure de laquelle il se déchirât avec délices, un tremblement sans merci giflait toutes ses chairs vives, il se sentait fondre dans une exténuante *compassion*. (CA : 131-132, nous soulignons.)

Le passage puise sa force et sa violence dans une orchestration de motifs précédemment énoncés qui, spectralisés en une série d'instantanés tous plus graphiques les uns que les autres, amplifient leurs résonances. À l'insistance sur le sang déjà mise en valeur dans un précédent extrait s'ajoute le fantôme de sa consommation comme une eucharistie, Heide étant ici véritablement Graal, brillant « d'un aveuglant et insoutenable éclat », qu'Albert porterait à ses lèvres pour rejoindre Herminien dans la brutalité de leur « fraternelle connivence » (CA : 133). Qui plus est, on remarque une symétrie, certes en chiasme, avec la structure parsifalienne, dans laquelle le baptême de Kundry par Parsifal, au dernier acte de l'opéra, qui délivre celle-ci de ses métempsychose éternelles, répondrait au fétiche du sang baptismal dont Albert s'humecte les paupières et qui lui ouvre les portes de l'Enfer. Chez Wagner, un abîme sépare le sang impur de la blessure d'Amfortas du sang rédempteur du Christ recueilli par le Graal¹⁴⁰ ; chez Gracq, les frontières sont délibérément fluides entre le sang criminel et le sang purificateur, les lésions de Heide, fruits de l'acte barbare, reçoivent le désignatif messianique de « stigmaté » (CA : 132), et à son tour « l'instantané » (CA : 133) blesse Albert au cœur comme la pointe chauffée à blanc d'une *lance* : la blessure d'Herminien contamine l'imaginaire d'Albert, entraîné par « une exténuante *compassion* » dans une chute infernale.

Il va sans dire que le principe démoniaque fonctionne à plein lorsque Albert, après avoir pris soin de Heide à la suite de son agression, reste habité par le désir de se livrer à son tour à l'acte ignoble, comme si le crime d'Herminien, et la blessure immonde qu'ils lui découvrent dans la foulée de son retour n'étaient pas suffisamment exemplaires pour amoindrir les désordres de la compassion d'Albert. Après cette plongée initiatique dans les souterrains du château, où Herminien lui révèle la voie secrète vers les appartements de Heide, Albert sera appelé à se substituer à son ami dans cette cérémonie de Sabbat, au miroir maléfique de la succession d'Amfortas par Parsifal comme officiant du Graal :

¹⁴⁰ « Le sang pour le sang, la blessure pour la blessure – mais ici et là, quel abîme entre ce sang, cette blessure ! » (Richard Wagner, Lettre du 30 mai 1859 à Mathilde Wesendonck, cité in Christophe Imperiali, *Perceval en question*, *op. cit.*, p. 62.)

Alors, [...] sur ce lit de fête et de splendeur, tout paré de blanches draperies, [...] vint se poser l'image de Heide nue, qu'il appelait de toutes les lèvres fraîches de sa bouleversante empreinte et, près d'elle, comme un ange sombre et déchaînant comme en se jouant toutes les frénésies, toutes les pétrifiantes délices du sacrilège, il lui sembla qu'Herminien, avec une terrible fixité, tenait son regard rivé à l'éblouissante blessure, [...] et entre lui et ce couple atroce et obsédant, des gouffres d'une nuit humide semblaient soudain [...] et le rejeter toujours plus loin, à jamais retranché, à jamais seul, à jamais séparé, sans recours, sans pardon, sans rédemption possible, loin de ce qui ne serait *jamais plus*. (CA : 175-176)

La somptuosité des textiles et le champ sémantique de la fête religieuse accentuent la violence de l'acte sur le point d'être commis, mettent en valeur sa dimension sacrilège et la damnation à laquelle Albert consent à se vouer : après avoir précisé que ce dernier s'habille et glisse le panneau secret « avec une lenteur bizarre et presque solennelle » (CA : 177), le texte aménage une ellipse éloquente pour reprendre sur les cris d'agonie de Heide, expirant dans la douleur. Le drame ne survient dans la diégèse que par le biais du *sonore*, après quoi il ne reste que le fait accompli : « Près d'elle, une fiole encore à demi remplie d'un liquide sombre indiquait à quel tout-puissant secours elle s'était fiée » (*ibid.*) À nouveau, la mise en récit nous laisse devant les preuves tangibles du désastre plutôt que de focaliser sur celui-ci. L'assassinat d'Herminien, en aval de l'*explicit* du roman, obéit au même dispositif narratif, bien que le texte ait savamment préparé l'événement, notamment dans la mise en évidence du poignard qu'Albert saisit avant de sortir de la chambre. Nonobstant ces écrans discursifs qui voilent l'événement, ce sont les mêmes éléments mythiques qui reviennent, et superposent à la conclusion la configuration longuement décrite de la gravure de Dürer : à la lance que Parsifal appuie sur le flanc d'Amfortas pour absoudre son péché et apaiser ses tourments répond le poignard qu'Albert plante dans le dos de Herminien pour mettre fin à la roue infernale de l'impossible rédemption.

Que comprendre, à l'issue de la lecture déconcertante, de cette variante démoniaque du *Parsifal*, si singulière eu égard à l'ensemble du corpus narratif gracquien ? Certains ont tenu à réintégrer le récit au sein du paysage politique et de l'inquiétude spirituelle de la fin des années 1930 dont il serait tributaire : Étienne Anheim voit dans le motif récurrent de l'orage sur le point d'éclater une métaphore qui exprime « la montée et [le] déferlement des passions¹⁴¹ » politiques ; en s'appuyant sur des témoignages ultérieurs de Gracq, Dominique Perrin ne dit pas autre chose lorsqu'elle relève la trame historique de la montée du nazisme et de la Seconde Guerre mondiale en filigrane d'*Au château d'Argol*, qui constitue selon elle « une réaction symboliquement élaborée au devenir-cauchemar de l'histoire collective, par laquelle un individu transforme une tension dont la décharge – “purgation”, “sublimation” – durera aussi longtemps

¹⁴¹ Étienne Anheim, « Julien Gracq. L'œuvre de l'histoire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65, n° 2 (mars-avril 2010), p. 392.

que sa carrière de romancier¹⁴² ». Sans doute y a-t-il un peu de cela dans *Argol*, une angoisse du présent qui s'entrelace spontanément avec l'esthétique gothique et le roman noir réhabilités par les surréalistes, dont Gracq se sent alors si proche ; mais si la pente dystopique sur laquelle le récit s'engage tire en effet ses ancrages du climat chargé d'une époque sur le point de basculer dans l'horreur, restreindre la puissance que déploie la matière mythique à une médiatisation du trauma collectif nous paraît non seulement réducteur, mais en contradiction avec la permanence de la référence wagnérienne dans l'œuvre de Gracq. Du reste, ne nous met-il pas en garde dans la préface de son roman contre « [l']explication symbolique [qui est] – en général – un appauvrissement tellement bouffon de la part envahissante du contingent que recèle toujours la vie réelle ou imaginaire » (CA : 9) ? Il nous semble en revanche que la réécriture dissidente de *Parsifal*, qui pose elle-même les assises de la seconde version gracquienne du mythe¹⁴³, ait constitué le moteur créatif d'une imagination sur le point de se décharger, tout en assurant une cohérence à sa conception tellurique du sacré, inscrite dans les replis du paysage et stratifiée dans la mémoire des lieux. Le socle narratif wagnérien, par le « basculement des proportions et des préséances [...] et le commentaire choral tout-puissant de l'orchestre, comme un bruissement de forêt¹⁴⁴ » qui le caractérisent, féconde l'imaginaire de l'auteur dans la mesure où il met en circulation les résidus de sacralité ambigus qui participent de l'expérience sensible et affective du monde, avec laquelle l'écriture permet d'entrer en *résonance*. D'où la revenance de l'énigme, le transfert de musicalité dans le paysage et l'emploi structurant de l'*analogie*, véritable instrument de transposition de la grammaire chiffrée du monde vers la langue littéraire. À l'instar de ces correspondances occultes dans la Chapelle des abîmes auxquelles Albert attribue une signifiante confuse et pourtant « irrécusabl[e] » (CA : 108), les modalités de réécriture de *Parsifal* relèvent beaucoup plus d'*analogies* libres, motivées par un substrat fictionnel commun, que de ressemblances aisément identifiables ou de séquences narratives transposées telles quelles. Les parentés géographiques, les inversions signifiantes et la trame interprétative iconoclaste témoignent toutes d'une prise de liberté par rapport au modèle admiré, à l'aune de laquelle le degré de profanation peut *a posteriori* accuser un désir de rupture et d'indépendance par rapport à Wagner dans une démarche de réappropriation de son propre univers. La permanence de l'influence met en relief la

¹⁴² Dominique Perrin, « Des influences littéraires à l'«influence de l'Histoire» chez Julien Gracq et Henry Bauchau », *Littérature*, n° 173 (mars 2014), p. 14.

¹⁴³ *Le roi Pêcheur*, la pièce de théâtre de 1948 consacrée à la légende de *Parsifal*, emprunte la tangente développée par *Au château d'Argol* en faisant de la fascination pour la blessure d'Amfortas le foyer de l'œuvre et en amoindrissant le rôle de sauveur assumé par Perceval, réduit à n'être qu'une figure un peu naïve, manipulée par Amfortas qui veut conserver son statut de gardien du Graal.

¹⁴⁴ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 121.

volonté « de construire un monde singulier “à partir” de l’héritage mythique¹⁴⁵. » Faire référence à Wagner, même de manière détournée, c’est pour Gracq s’inscrire dans une volonté de réenchanter le monde, c’est redonner la pleine puissance à un mode d’être sensible pluriséculaire et aux relents archaïques d’une sacralité enfouie ; c’est faire jaillir la surréalité et « la pulsation-mère du grand orchestre du monde¹⁴⁶ » dans un même souffle pour aider la littérature à *respirer* un peu mieux, pour reprendre le titre d’un fameux article de Gracq, et le récit à s’exorbiter de la double ornière qui le retient d’un côté à une subordination orthodoxe au réel, de l’autre à la mécanique desséchante de la modernité romanesque qui culminera, une décennie plus tard, avec le Nouveau Roman.

Tout se passe comme si la référence wagnérienne ravitaillait la prose romanesque de Gracq moins par sa musique que par son imaginaire. L’intertexte wagnérien travaille les récits à la manière d’une quête parallèle à la trame narrative, se déployant en un contrepoint à la fois muet et magnétique ; il induit une tension qui épuise le contenu déposé à la surface du texte et aimante le lecteur vers un en-deçà du langage, une sorte de déviation de la scène fictionnelle vers les anfractuosités de la prose et le régime du symbolique. En effet, le temps, pour le romancier-géographe, est continuellement espace : il se mesure dans la permanence sans âge du paysage, lequel fait contrepoids à l’avènement du romanesque en se constituant comme pure virtualité événementielle. Dans l’univers gracquien, fiction et description participent d’une même démarche de réenchancement du monde. En intronisant le mythe wagnérien comme axe de référence, Gracq déploie une herméneutique dynamique, qui contamine le processus de lecture : resserrant le lien entre la posture surréaliste de l’attention à l’événement – ou à l’attente qui crée l’événement –, et l’attitude romantique en situation de *décodage* du tissu secret des correspondances, l’écriture gracquienne, qui s’imprègne de la rumeur wagnérienne, mime ainsi cette partition hiéroglyphique qu’il incombe de déchiffrer, de manière à actualiser les résonances souterraines, le rythme secret de la nature et la présence-absence d’un sens défini, sorte de Graal dépouillé de son aura de sacralité mais dont la force magnétique continue d’opérer comme le noyau secret du livre. La musique, en-dehors de sa présence fictionnelle, infiltre également le corps du texte, lui confère volume et mouvement. D’où le surcodage textuel, la récurrence de schèmes qui se répondent, la dramatisation de la typographie et l’irruption de métaphores musicales dans le tissu descriptif : sans mobiliser explicitement la musique ni couler l’écriture dans des structures formelles préétablies, Gracq emprunte les sentiers wagnériens pour

¹⁴⁵ Claude Coste, « Julien Gracq : la musique, un héritage du symbolisme ? », *loc. cit.*, p. 257.

¹⁴⁶ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 122.

penser l'œuvre « en *enceinte fermée*¹⁴⁷ », organiquement construite autour du ferment mythique qui assure l'interdépendance des figures narratives et de la charge des images, tout en donnant une consistance au sédiment universel. Écrire à l'ombre mortelle du mancenillier, c'est penser un équilibre entre le récit autotélique et la dissolution dans la pure contemplation, entre le mouvement centripète du texte et l'élan centrifuge vers le monde : c'est, pour Gracq, parvenir à la cohésion nucléaire, « cette force d'attraction centrale logée, et bien cachée, dans les grandes œuvres, qui leur permet non seulement de tenir étroitement soudés et incrustés à elle tous les personnages qui les habitent, aussi solidement que nous sommes collés à la surface de notre planète – mais encore d'attirer dans leur orbite des astres errants de moindre calibre, et parfois à de grandes distances¹⁴⁸ ».

b. À la recherche de la totalité perdue : cycles wagnériens dans les marges du siècle

La référence wagnérienne, *a priori* exogène, incorpore l'œuvre gracquienne pour en resserrer le caractère unitaire et organique, en redéfinir la forme comme « monade hermétique dans laquelle rien ne se perd et tout se crée¹⁴⁹ ». Si elle creuse les contours de l'*organon* romantique autotélique chez un écrivain aussi sciemment anhistorique que Gracq, la matrice wagnérienne ne génère pas toujours une poétique de l'œuvre-noyau. Elle tend parfois à l'expansion structurelle, à l'esthétique de l'œuvre-monde, jusqu'à son éclatement en lambeaux irréductibles dès lors que l'idée de la totalité comme horizon fédérateur implose dans les contrecoups désastreux de sa mise en application politique, après la Seconde Guerre mondiale. Le souffle long de certains romanciers découvre en Wagner un alter ego fantasmatique, à la fois prisme à partir duquel sonder les virtualités de leur écriture, mais également repoussoir contre lequel s'appuyer pour frayer de nouveaux sentiers dans les angles morts et les apories du modèle wagnérien. De part et d'autre du corpus, deux sommes romanesques, deux « recherches » wagnériennes, nous semblent donner la pleine mesure de la réverbération du wagnérisme tout au long du XX^e siècle et de la problématique de la totalité organique et de l'absolu esthétique qui ne cessent de courir en filigrane du récit-partition : à nouveau, le grand œuvre proustien s'impose à l'esprit comme réussite de l'œuvre à la fois cyclique et totale, dans laquelle le contenu du texte coïncide avec l'objet-texte, et dont Jean-

¹⁴⁷ « Tout livre digne de ce nom, s'il fonctionne réellement, fonctionne en enceinte fermée, et sa vertu éminente est de récupérer et de se réincorporer – modifiées – toutes les énergies qu'il libère, de recevoir, en retour réfléchies, toutes les ondes qu'il émet. » (Julien Gracq, *Lettrines II*, in *Œuvres complètes*, éd. établie par Berhilde Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II, p. 329.)

¹⁴⁸ Julien Gracq, *Lettrines I*, *op. cit.*, p. 93-94.

¹⁴⁹ Marilyne Chambet, *Le récit poétique gracquien dans Au château d'Argol et Un balcon en forêt : pour une nouvelle poétique du récit*, Paris, Publibook, coll. « Recherches », 2011, p. 116.

Jacques Nattiez a d'ores et déjà retracé la généalogie wagnérienne ; mais ce qui étonnera sans doute davantage, c'est constater qu'à l'issue de la décennie 1970, le pape du Nouveau Roman placera sa trilogie hétéro-autobiographique sous le signe sulfureux de la *Tétralogie* (avec des relents de *Parsifal* et, plus ponctuellement, de *Tristan*), pour réhabiliter non pas Siegfried, « manipulable et manipulé, soumis à l'ordre des choses », mais bien Hagen, qui « porte en lui la négativité active qui le dresse face aux bien-pensants, face à la nature et face aux dieux. » (AE : 22) Qui plus est, par la revendication d'un héritage wagnérien intempestif et contestataire au tournant des années 1980, Alain Robbe-Grillet s'inscrit *nolens volens* dans une filiation proustienne, dont il suit le creux dans les explorations labyrinthiques du « moi », jusque dans le récit de ses insomnies infantiles dans le domaine familial de Brest, où la hantise de la mer, la découverte d'une sexualité précoce et les visites itératives du comte Henri de Corinthe, ami présumé de son père et double fictif de l'auteur, le tenaient éveillé, alimentant ainsi sa propre recherche du temps perdu, désormais irrécupérable.

Avec Wagner comme dénominateur commun, les cycles romanesques de Proust et de Robbe-Grillet s'appuient sur un canevas mythique dont ils exploitent les virtualités sémantiques pour réfléchir aux modalités de la mise en fiction, *via* le modèle opératique, d'une expérience singulière du monde. Mobiliser la référence wagnérienne, dans ses manifestations musicales et, plus largement, comme *totem* culturel¹⁵⁰, revient à envisager le roman à travers le filtre musical, mais dans un même souffle, penser l'opéra dans une perspective essentiellement narrative, au moment même où le raconter se dissout dans les effrangements du langage, et où la lettre s'excentre dans le mouvement de disjonction entre le dire et le signifier. Mais pour autant que le régime wagnérien sollicité par nos deux auteurs limitrophes permet la mise en œuvre d'une armature fictionnelle préétablie, un noyau condensé et malléable qui travaille l'œuvre romanesque de l'intérieur, il n'en demeure pas moins que le dispositif du mythe, s'il révèle et distancie pareillement, se modalise au gré des singularités historiques et épistémiques du temps de Proust et de celui de Robbe-Grillet. Le mouvement reste pourtant le même : il s'agit de penser la totalité, ou l'impossibilité de celle-ci, par une décantation wagnérienne de la fiction, du moi et du langage, de manière à réévaluer la fonction de l'œuvre d'art dans le sillage de Wagner, et de poser les jalons d'une *ars poetica* susceptible de renégocier les pôles du narratif et du musical pour s'affranchir, par l'intermédiaire de ses propres données, du *Gesamtkunstwerk*.

¹⁵⁰ Nous reprenons le terme d'Alessandro Baricco, dans *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Albin Michel, 1996.

Du côté de chez Proust : une métaphysique parsifalienne

La lecture wagnérienne d'*À la recherche du temps perdu* n'est pas une innovation de la critique proustienne : l'étude de Jean-Jacques Nattiez, entre autres¹⁵¹, a très bien montré, par le double éclairage de la génétique des textes et de l'herméneutique, le rôle heuristique de *Parsifal* dans la genèse de l'œuvre de Proust, à la fois comme modèle à la révélation terminale du narrateur chez la princesse de Guermantes, et comme canevas narratif qui structure, certes avec une grande souplesse, le développement du récit. Nous nous permettrons de broser à grands traits les conclusions auxquelles aboutit la démarche de Nattiez, qui serviront d'horizon conceptuel à notre étude de la leçon poétique et métaphysique parsifalienne inculquée à la *Recherche*. On sait que la recherche (!) d'une forme qui puisse recueillir en une même matière fiction et critique, narration organique et philosophie esthétique, l'œuvre et la vie, a longuement préoccupé Proust en amont de l'écriture, et que la gestation de l'œuvre fut ponctuée de tentatives infructueuses, d'errances structurelles et de tergiversations esthétiques qui expliquent *a posteriori* la plasticité dilatatoire de l'œuvre, sa puissance d'expansion intrinsèque. On connaît également les tâtonnements qui ont accompagné l'invention du personnage de Vinteuil, fruit de l'amalgame entre un certain Berget, compositeur de la Sonate bien-aimée de Swann, et un chimiste nommé Vington, dont l'œuvre scientifique posthume était reconstituée par l'amie de sa fille, repentie par « plusieurs années à réviser les manuscrits, à classer les collections, [...] à poursuivre les expériences¹⁵² » du génie profané¹⁵³. À ce stade de l'élaboration de la *Recherche* – quasi définitif, n'eût été de l'illumination tardive lors de la révision des épreuves du *Côté de chez Swann* en 1912 –, Proust ne songe pas à annexer un *opus* posthume au répertoire de Berget, mais réserve à son héros une épiphanie artistique provoquée par l'écoute d'un passage du troisième acte de *Parsifal*. En retrait dans la bibliothèque de l'hôtel Guermantes, le narrateur attend que le concert se termine en méditant sur le livre qu'il envisage écrire, dans un passage assez conforme à celui qui lui correspondra dans le manuscrit définitif du *Temps retrouvé* mais où la référence

¹⁵¹ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Musiques », 1999 ; voir également Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Éditions Denoël, 1960, p. 105-122 ; Émile Bedriomo, *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*, Tübingen/Paris, G. Narr/Jean-Michel Place, coll. « Études littéraires françaises », 1984 ; Jean-Marc Rodrigues, « Genèse du wagnérisme proustien », *Romantisme*, n° 57 (1987), p. 75-88.

¹⁵² Marcel Proust, *Cahier* n° 14, cité in Karuyoschi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor », *Cahiers Marcel Proust*, n° 9 (1979), p. 290.

¹⁵³ Il ne nous paraît pas anodin de souligner que le premier réflexe de Proust, homme du XIX^e siècle sous cet angle, ait été de présenter l'œuvre de génie comme les esquisses d'un naturaliste, comme si la *Recherche* cherchait alors à tisser une filiation avec une certaine production romanesque influencée par le positivisme. La substitution par la figure d'un compositeur, *a fortiori* un compositeur effacé, et de l'œuvre musicale instrumentale comme équivalent structurel du roman semblent témoigner d'un imaginaire misologue et d'une littérature en mal de moyens, programmatiques du XX^e siècle romanesque et de l'investissement du sensible qui en découle.

wagnérienne sera gommée au profit d'une œuvre non identifiée. Les esquisses de la *Matinée chez la Princesse de Guermantes* donnent à lire ce passage éclairant : « N'était-ce pas une de ces créatures, n'appartenant à aucune des espèces de réalités, à aucun des règnes de la nature que nous puissions concevoir, que ce motif de l'Enchantement du Vendredi-Saint qui sans doute [...] me parvenait depuis un moment, fournissant un appui à mon idée *si même elle ne venait pas de m'être suggérée par lui*¹⁵⁴. » À l'origine, l'œuvre ultime de Wagner fournissait *in praesentia* au texte la matière idéale du roman à venir, et métaphorisait le ressort dynamique et ontologique primordial à la réussite de l'*organon* littéraire : « Cette vérité, de la plus poétique à celle qui n'est que psychologique, il faudrait que ce qui l'exprime – langage, personnage, actions – fût en quelque sorte entièrement choisi et créé par elle, de façon à lui ressembler entièrement, à ce qu'aucune parole étrangère ne la dénaturât¹⁵⁵. » Pour autant que le livre à venir soit bel et bien celui que nous venons de lire – ce dont les critiques ne sont pas toujours convaincus, Nattiez au premier chef¹⁵⁶ –, l'incursion de *Parsifal* dans le tissu romanesque réfute cette prescription esthétique, puisque la *vérité* de l'œuvre, la substance qu'elle véhicule et la clé de voûte de son sens sont immanentes à son langage et ne peuvent, dès lors, se construire au miroir d'une référence musicale transtextuelle. Aussi l'allusion explicite à *Parsifal* était-elle destinée à s'estomper au fil des strates archéologiques de la *Recherche* au profit d'une œuvre de musique pure et entièrement fictionnelle, qui exemplifierait, enchâssé dans le roman, l'idéal autotélique de la compénétration entre le contenu et la forme de l'œuvre. C'est pourquoi, ainsi que le formule Nattiez, l'illumination à la *Parsifal*, dont Proust souligne dans ses carnets le rôle « [c]apitalissime issime issime de peut-être le plus de tte [sic] l'œuvre¹⁵⁷ », ne conservera de l'opéra que les prémisses philosophiques :

À partir du moment où Proust eût l'idée que la révélation au Narrateur de l'absolu artistique se ferait par le truchement d'une œuvre musicale, et que cette œuvre serait l'amplification de la Sonate qui avait conduit Swann à l'échec, il n'y avait plus aucune raison de conserver, dans *le Temps retrouvé*, une référence concrète à *Parsifal* : il fallait que le Narrateur connaisse la révélation grâce à une œuvre d'art *imaginaire*, car dans la logique du *roman*, une œuvre réelle est toujours décevante : la saisie de l'absolu ne peut être suggérée que par une œuvre

¹⁵⁴ Marcel Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, cité in Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 66. Nous soulignons.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁶ « L'œuvre totale, c'est-à-dire non seulement la *Recherche* elle-même [...] mais aussi et surtout, l'œuvre en réalité *imaginaire* – même si, à une deuxième lecture, on peut penser qu'il s'agit de celle que nous lisons – que le Narrateur se décidera d'entreprendre. » (Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 61) et plus loin, par rapport à la conversation avec Albertine au pianola : « Peut-être que par cette ultime hésitation à l'égard de Vinteuil, Proust veut nous faire comprendre qu'il n'est pas tout à fait certain que le roman que le Narrateur a écrit, si c'est celui que nous sommes en train de lire, ait réussi à toucher à l'absolu. S'il s'agit bien de l'œuvre que nous lisons, ce qui n'est pas sûr du tout. » (*Ibid.*, p. 146-147.)

¹⁵⁷ Marcel Proust, cité par Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers, « Préface », in R-VII : XII.

désincarnée, irréelle et idéale. De plus, cette œuvre se devait d'être une pièce de *musique pure* dont le contenu ne soit pas véhiculé par les mots du langage¹⁵⁸ [...].

Le cheminement qui conduit de *Parsifal* à une œuvre instrumentale et fictionnelle, dont la seule existence sensible ne se manifeste qu'à travers la prose de Proust, scelle l'autonomie de l'œuvre romanesque et en réaffirme la nécessité : non seulement la révélation du livre à faire coïncide avec le dispositif livresque, mais l'œuvre qui déclenche la révélation s'intègre dans une structure en gigogne parfaitement étanche. Mais alors que la référence wagnérienne est évacuée de la finale de la *Recherche*, et qu'elle revient très ponctuellement en fragments déguisés dans les *ekphraseis* musicales, l'économie narrative de *Parsifal* continue d'infléchir le texte et d'en informer la charpente. Le parcours spirituel du narrateur apparaît ainsi stratégiquement ponctué de moments symboliques qui entrent en résonance avec la dramaturgie de l'opéra. Comme Nattiez, Pierre-Louis Rey a également mis en relief la symétrie entre le drame wagnérien et le canevas structurel de la fresque proustienne, en avançant que la *Recherche* pourrait bien être une « réécriture de *Parsifal* », mais « masqué[e] [...] pour qu'on ne soupçonne pas [le] roman d'être la réplique d'une œuvre musicale¹⁵⁹ ». La *Recherche*, qui fonde son herméneutique sur le processus de dépliage des signes du monde, rejoint *Parsifal* dans sa dynamique de l'initiation et de la révélation, et cette dialectique apparaît plus significative dans les passages où la musique occupe l'avant-scène du texte, comme nos précédentes analyses se sont employé à montrer. En outre, le double parcours d'Amfortas et de Parsifal, deux quêtes similaires dont la première achoppe devant les pièges de l'amour pour permettre à la seconde de se couronner par la rédemption, rappelle le procédé compositionnel mobilisé par Proust, qui mise sur le chevauchement de l'itinéraire amoureux de Swann et de celui du narrateur pour faire valoir l'épiphanie féconde du second. Tel Parsifal qui traverse le jardin de Klingsor sans succomber aux charmes des filles-fleurs ni défaillir sous le baiser de Kundry, le protagoniste proustien survit à la mort d'Albertine et à l'errance de la mémoire endeuillée pour accueillir l'expérience transfiguratrice de l'œuvre à accomplir. À l'inverse de Swann, qui épouse le tracé de la passion amoureuse pour rester en contrepartie un célibataire de l'art, le narrateur se soustrait ultimement aux méandres de l'amour pour se consacrer aux félicités de la création littéraire ; mais encore fallait-il que Swann meure pour que le protagoniste puisse parachever la quête amorcée par son aîné, selon ses propres termes. Le patronyme du prédécesseur consolide d'ailleurs le paradigme parsifalien de la *Recherche* : on se rappellera que l'entrée en scène de Parsifal est précédée de la mort d'un cygne (*Schwann* en allemand),

¹⁵⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, op. cit., p. 69-70.

¹⁵⁹ Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers, « Préface », in R-VII : XIII.

que le jeune élu atteint en pleine poitrine à l'aide d'un arc qu'il s'est lui-même fabriqué. Le supplice de l'oiseau répond symboliquement à la blessure d'Amfortas, dont le flanc fut transpercé par la pointe de la lance volée par Klingsor, et préfigure la succession de Parsifal en tant que cérémoniant intérimaire au roi pécheur. Que Swann succombe à une « longue maladie » (R-V : 188) au bout d'une vie d'esthète confinée à l'impasse, et n'ait pas été la victime du narrateur, comme son nom cycnoïde aurait pu le présager, ne change au fond peu de choses au regard de l'économie initiatique de Marcel. Ce dernier doit tout de même se débarrasser de l'ascendant néfaste des dilettantes Swann et Charlus qui, énonce Nattiez d'après Jean Rousset, « “vivai[en]t en lui et menaçai[en]t de le stériliser” : comme Parsifal tue le cygne dont la chasse l'a mené à Montsalvat où il connaîtra la révélation, le Narrateur s'écarte de la démarche de Swann pour être confronté, chez lui, à la Sonate qui le conduira à la vérité artistique¹⁶⁰. »

Le passage auquel renvoie ici Nattiez correspond à la scène de la transmission de la Sonate, jouée par Odette et glosée ironiquement par un Swann revenu de son idéalisme de jeunesse : « Tel Parsifal exposé au Graal, le Narrateur ne comprend rien¹⁶¹. » Ce rapprochement est d'ailleurs renforcé par une comparaison qui figure en amont, à deux pages de l'exécution pianistique, alors que le jeune héros attend Mme Swann dans « ce petit salon d'attente où le feu [lui] sembl[e] procéder à des transmutations, comme dans le laboratoire de Klingsor. » (R-II : 98) Le soin avec lequel Odette dispose les arrangements floraux selon la saison, dans son salon ou sur son corsage, révèle la proximité symbolique de celle-ci avec l'ordre du végétal et, par association, avec les filles-fleurs parsifaliennes :

Que Mme Swann se contentât des envois que lui faisait son jardinier de Combray, et que par l'intermédiaire de sa fleuriste “attirée”, elle ne comblât pas les lacunes d'une insuffisante évocation à l'aide d'emprunts faits à la précocité méditerranéenne, je suis loin de le prétendre et je ne m'en souciais pas. Il me suffisait pour avoir la nostalgie de la campagne, qu'à côté des nêvés du manchon que tenait Mme Swann, les boules de neige [...] me rappelaient que l'Enchantement du Vendredi Saint figure un miracle naturel auquel on pourrait assister tous les ans si l'on était plus sage, et aidées du parfum acide et capiteux des corolles d'autres espèces dont j'ignorais les noms et qui m'avait fait rester tant de fois en arrêt dans mes promenades de Combray, rendissent le salon de Mme Swann aussi virginal, aussi candidement fleuri sans aucune feuille, aussi surchargé d'odeurs authentiques, que le petit raidillon de Tansonville. (R-II : 203-204)

Dans le sillage d'Odette, toutes les femmes proustiennes dessinent une topologie florale : Gilberte reste à jamais cette icône cristallisée « devant la haie d'épines roses, dans le raidillon [...] pour aller du côté de Méséglise » (R-II : 107) ; les convives à la soirée des Guermantes, qui semblent découler d'un « changement de décor comparable à celui qui introduit tout à coup Parsifal au milieu des filles-fleurs »

¹⁶⁰ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, op. cit., p. 73.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 115.

(R-III : 410), laissent entrevoir leur chair « des deux côtés d'une branche de mimosa ou sous les larges pétales d'une rose » (*ibid.*) ; la petite bande des adolescentes de Balbec, à l'évidence, introduites sous une effigie wagnérienne dès le titre du tome de leur apparition, sont autant de fleurs maritimes à l'ombre desquelles Marcel évolue sans parvenir à décoder leurs jeux séducteurs, qu'ils soient conscients ou non. Comme Kundry parmi les filles-fleurs du jardin maléfique, Albertine se détache progressivement du groupe des jeunes filles en fleurs. Du reste, le souvenir de la rose l'accompagne presque toujours, dont les joues sont « d'un rose uni, violacé, crèmeux, comme certaines roses qui ont un vernis de cire » (R-II : 450). Rosemonde et Andrée sont respectivement décrites comme « un géranium au bord de la mer ensoleillée et un camélia dans la nuit » (R-II : 505) L'isotopie des fleurs sature les descriptions des jeunes filles : « J'étais passionné pour elles comme on l'est parfois pour une espèce de fleurs » (R-II : 450) ; « Comme sur un plant où les fleurs mûrissent à des époques différentes, je les avais vues, en de vieilles dames, sur cette plage de Balbec, ces dures graines, ces mous tubercules, que mes amies seraient un jour » (R-II : 454) ; « Entre ces jeunes filles, tiges de roses dont le principal charme était de se détacher sur la mer, régnait la même indivision qu'au temps où je ne les connaissais pas » (R-II : 504). Dans le *Côté de Guermantes*, les filles-fleurs qui peuplent le salon de la princesse illustrent comment, par la migration entre l'univers bourgeois familial (et son extension, celui des Swann) où on traite le narrateur comme un enfant, et le prestigieux hôtel des Guermantes où les jeunes aristocrates l'observent à la dérobade de leurs « longs regards caressants » (R-III : 410), les transitions spatiales dévoilent le passage du temps et, par le fait même, la venue à l'âge d'homme pour le protagoniste, par une transposition romanesque du « changement à vue » wagnérien. Et que dire de la longue marche qui symbolise pour Nattiez l'errance parsifalienne entre les deuxième et troisième actes de l'opéra, et qui anticipe la révélation dans la bibliothèque des Guermantes, dont le nom évoque par paronymie celui de Gurnemanz escortant Parsifal dans son ascension vers le Graal ?

À l'aune de notre connaissance du dénouement du texte proustien, il importe d'indiquer une importante déviation par rapport à la trame parsifalienne. Que les jeunes filles en fleurs apparaissent *a posteriori* comme des obstacles qui surgissent sur le chemin des deux héros et les subjuguent – à des degrés variables – par leur sensualité, les créatures wagnériennes, émissaires de Klingsor, interfèrent véritablement avec l'entreprise de récupération de la lance menée par Parsifal. La petite bande de Balbec se soumet, pour sa part, moins facilement au partage axiologique du bien et du mal : certes, elles retardent le narrateur dans sa venue à l'écriture, mais ne participent-elles pas, en contrepartie, à l'enrichissement de l'œuvre et à l'éducation sentimentale du futur écrivain ? Outre l'apprentissage de l'amour, elles

investissent de leur mystère la mise en œuvre d'une herméneutique des signes, objets de désir et source de tourments pour le « je » désirant. De ce point de vue, sans doute est-il nécessaire d'opérer un bougé de notre angle d'étude, et de concevoir la partition des jeunes à filles à déchiffrer comme partie prenante de la quête identitaire au fondement de la formation d'écrivain. On sait que la traversée de Parsifal dans le jardin de Klingsor coïncide avec la révélation de son nom, hélé par Kundry ; à deux reprises, c'est Albertine qui interpelle le protagoniste par son prénom, et s'il est permis de supposer qu'il s'agisse là de scories – ou de lapsus ? – que Proust aurait vraisemblablement gommées eût-il vécu plus longuement, le parallélisme mérite d'être souligné. Simple coïncidence ou référent wagnérien délibéré, cette désignation est à inscrire dans le prolongement de la réflexion de Nattiez, qui souligne pour sa part la disposition symétrique des baisers de Kundry et d'Albertine : « C'est seulement lorsque le Narrateur sera parvenu à dépasser les illusions du sentiment amoureux qu'il pourra avoir accès à la révélation, particulièrement après l'expérience pénible du baiser d'Albertine, de la même façon que Parsifal, après le baiser de Kundry, est en mesure de saisir le mystère du Graal et de réussir là où Amfortas a échoué¹⁶². » De même que les intermittences de l'amour et de la jalousie auxquelles la relation avec Albertine prédestine le narrateur réitèrent le parcours de Swann, c'est par l'expérience consolatrice de la musique qu'il en vient à éprouver ce que son devancier avait ressenti avant lui :

Était-ce cela, ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique ; ce bonheur que m'avait fait pressentir comme plus supra-terrestre encore que n'avait fait la petite phrase de la sonate, l'appel rouge et mystérieux de ce septuor que Swann n'avait pas pu connaître, étant mort comme tant d'autres avant que la vérité faite pour eux eût été révélée ?
(R-VII : 184)

Au seuil de la révélation, la compassion parsifalienne affleure dans les méditations du narrateur et prépare en amont la déflagration des souvenirs, qui fait office d'« illumination à la *Parsifal*¹⁶³ ». Le coefficient allégorique de *Parsifal*, une fois transposé en palimpseste romanesque, obéit à un déplacement du littéral vers le symbolique, la « moderne *Quête du Saint-Graal*¹⁶⁴ » à la croisée de laquelle Swann et le « je »

¹⁶² *Ibid.*, p. 72.

¹⁶³ Les esquisses de la *Matinée chez la Princesse de Guermantes* (1911) contiennent une note instructive, inscrite par Proust au bas du manuscrit et révélatrice de ses intentions initiales : « De même que je présenterai comme une *illumination à la Parsifal* la découverte du Temps retrouvé dans les sensations cuiller, thé, etc., de même ce sera une illumination dominant la composition de ce chapitre, subordonnée pourtant à la première et peut-être quand je me demande qu'est-ce qui assurera la matière du livre qui me fera soudain apercevoir que ttes [*sic*] les épisodes de ma vie ont été une leçon d'idéalisme » (Marcel Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, édition établie par Henri Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1982, p. 318. Nous soulignons.)

¹⁶⁴ Pierre Costil, « La construction musicale de la *Recherche du temps perdu* I », *Bulletin des amis de Marcel Proust*, n° 8 (1958), p. 486.

proustien se rencontrent n'a pas pour objet une réalité extérieure, encore moins un calice sacré : « c'est au contraire l'unité de son moi conquise sur l'émiettement de sa vie passée. Que cet Absolu qui débouche sur la création artistique, soit un des avatars du Graal, on le devine¹⁶⁵ ». Tout se passe comme si le texte proustien avait incorporé la leçon métaphysique de *Parsifal* pour en extraire non seulement une économie narrative, calquée sur les articulations du drame scénique, mais une métaphorisation de l'œuvre et de l'imaginaire wagnériens. La quête de l'œuvre littéraire, qui passe par une conquête de l'écriture et des moyens de celle-ci, exprime l'idéal de l'œuvre rédemptrice que Proust emprunte à *Parsifal*, mais elle s'affranchit du même coup du spectre wagnérien en exauçant le modèle de l'œuvre circulaire : en d'autres termes, la *Recherche* n'est pas seulement l'*accomplissement* de *Parsifal*, comme l'a proposé Timothée Picard, elle en est l'instrument de clôture, l'adéquation parfaite entre « œuvre et révélation [...], tout simplement en raison du fait [...] que la révélation, c'est l'œuvre elle-même¹⁶⁶ ». Dans la mesure où l'œuvre proustienne coïncide avec l'œuvre à venir du narrateur – nous sommes de cet avis –, le roman mobilise réflexivement son programme en le sublimant sous la forme d'une œuvre instrumentale, et replie par le fait même la poïétique sur la poétique, la création sur la réception, le roman sur la partition en un *opus* littéraire autonome et, de ce point de vue, franchement en phase avec la modernité musicale de son temps. Au moment où Proust publie les premiers tomes de la *Recherche*, l'heure n'est plus aux romans wagnériens, et le répertoire de prédilection de l'auteur, parallèle à l'évolution de la critique musicale de son temps, s'est considérablement enrichi sous l'influence de la redécouverte des quatuors de Beethoven et du « renouveau français » orchestré par Saint-Saëns, ainsi que par les classes de Fauré et de Franck (Debussy, Ravel, Chausson et d'Indy au premier chef). Le livre à venir du narrateur, œuvre inouïe et autonome, ne pouvait s'envisager sous le signe de Wagner sous peine de passer pour démodé, comme l'a bien montré Cécile Leblanc :

Si Proust a envisagé, vers 1910-1911, une révélation « à la *Parsifal* » pour le narrateur [...], puis assez rapidement transféré à Swann lors du concert Saint-Euverte cette expérience destinée, à l'origine, à conférer « une assise métaphysique à la théorie littéraire du Temps retrouvé », c'est sans doute, outre des raisons de cohérence de la chronologie romanesque, parce qu'il sait que Wagner ne peut plus constituer un modèle esthétique [...]. Entre 1908 et 1911, Proust songe toujours à *Parsifal*, mais pour l'abandonner progressivement¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers, « Préface », in R-VII : XII-XIII.

¹⁶⁶ Timothée Picard, « Proust et le paradigme de la nuit romantique », *Marcel Proust aujourd'hui*, vol. 2 (2004), p. 209.

¹⁶⁷ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, Turnhout, Éditions Brepols, coll. « Le champ proustien », 2017, p. 346.

La référence wagnérienne subsiste, mais comme un modèle distal, le paradigme esthétique sous lequel l'échec de Swann se consomme, et l'emblème du cénacle symboliste des Verdurin, dont le modernisme autoproclamé révèle en réalité un antiprogressisme artistique.

Ayant évacué la référence à *Parsifal* de la révélation finale de son œuvre, Proust ne se contente pas de mettre en sourdine la fonction originellement heuristique du maître de Bayreuth dans la genèse de son roman : il problématise *ad litteram* le modèle wagnérien en projetant sur celui-ci un éclairage ambivalent, qui le situe du côté d'une antériorité à dépasser. Dans un passage de *La prisonnière* qui nous a d'ores et déjà retenue, où la généalogie entre Vinteuil et Wagner est, sinon revendiquée, à tout le moins exposée par une allusion à *Tristan* dans la partition de la Sonate, on retrouve une réflexion que l'on peut rapprocher d'un art poétique idéal, qui comporte pourtant en creux sa propre contestation : en substituant le cahier de la Sonate pour la partition de *Tristan*, le narrateur médite alors sur l'unité organique des œuvres wagnériennes, le traitement singulier de thèmes qui « insistants et fugaces [...], ne s'éloignent que pour revenir, et parfois, lointains, assoupis, presque détachés, sont à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie. » (R-V : 149) À peu de choses près, cette description correspond à la récurrence des motifs du cycle romanesque de Proust ; mais la clause de la phrase, qui se referme brusquement, en un mouvement d'éventail, sur une comparaison dépréciative éveille un certain soupçon : le caractère organique de l'œuvre, par lequel les différents motifs s'appellent et se répondent dans un tissu à la fois souple et serré, semble alors devenir agaçant pour l'auditeur, comme si la reconnaissance *a priori* heureuse du thème menaçait de déclencher chez celui-ci des troubles nerveux. La pathologisation de la musique wagnérienne, *topos* nietzschéen devenu lieu commun, sous-entend une prise de distance par rapport à l'œuvre du « vieil enchanteur ». Or cette distanciation s'avère ambiguë, car Proust intègre par la suite le compositeur dans le panthéon des grands créateurs du XIX^e siècle, aux côtés de Balzac, de Hugo et de Michelet – modèles littéraires, il est significatif de le souligner, auprès desquels Wagner trouve pourtant une parenté poétique. Les œuvres du siècle passé auraient ceci de particulier qu'elles compenseraient leur absence de préméditation et leur esthétique de l'inachèvement, en mal de conscience critique, par une « illumination rétrospective » (R-V : 151), une ligature d'appoint ajoutée à la toute fin pour consolider cette « unité ultérieure, non factice [...], peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui s'ignoraient, donc vitale et non logique » (*ibid.*) On sait à quel point la démarche scripturale proustienne a pu se conformer à cette méthode, dans la mesure où il préparait un morceau à l'avance, le retravaillait et

l'interpolait entre différents fragments, pour finir par l'intégrer ailleurs que là où il avait initialement prévu ; semblablement, Wagner composait ses œuvres dans le désordre, non pas par « panneaux déplacés¹⁶⁸ », mais en les envisageant par chassés-croisés, griffonnant un mouvement de l'une tandis qu'il rédigeait le livret d'une autre. Nonobstant cette affinité spirituelle, on sent poindre des réserves face à ces modalités de composition, un grief implicite à l'endroit des trop évidentes traces du métier, dit encore Nattiez, et sans doute la crainte de ne pas parvenir à l'élaboration de son œuvre propre : « le long développement sur Wagner permet à Proust, et c'est capital, d'évoquer l'œuvre d'art unique et globale où tous les motifs se croisent et se répondent, mais il est aussi un maillon de la quête artistique : l'habileté de Wagner sent l'artifice¹⁶⁹. » Il ne suffit plus de simuler l'unité là où l'on ne trouve qu'une diversité masquée, mais de penser en premier lieu ces différences à l'aune d'une unité préalable, dévoilée dès le départ et ressaisie à même l'écriture.

Ce morceau critique, intégré aux rêveries musicales d'un narrateur remarquablement multitâche, programme la nécessité de dépasser l'œuvre de Wagner par l'*opus* inédit de Vinteuil, conjuguant « des tentatives post-wagnériennes à la d'Indy, et [...] d'une modernité plus radicale, à la façon de Debussy ou des bruitistes¹⁷⁰ » ; mais il fonctionne surtout comme une plaque tournante dans l'économie de la quête poétique du narrateur (et, à travers lui, de Proust lui-même). Il ne s'agit plus de miser sur l'uniformisation de l'œuvre, qui relierait *a posteriori* d'un fil rouge les éléments épars d'une cosmologie développée d'instinct, mais de former *au préalable* une unité architecturale, qui charpenterait le récit et tiendrait lieu de garde-fou contre l'éparpillement des fragments sans toutefois brider l'imagination, la prolifération des motifs et des thèmes, le morcellement de la trame narrative en pures stases poétiques. Ce principe, à l'aune duquel le protagoniste de la *Recherche* rêve son œuvre à la fin du *Temps retrouvé*, est déjà pris en charge par la technique du roman de Proust, qui raconte « l'histoire d'une vocation afin que la découverte après coup de l'unité de la vie du héros fût le principe déjà mis en œuvre par le narrateur durant tout le livre, à l'insu du lecteur¹⁷¹. » S'il est connu d'avance, il ne se consolide pas moins dans le cours de son élaboration, où sans cesse se joue la tension entre le tissu organique confié au bon vouloir de la fortune et le canevas délibérément chiffré à actualiser dans le temps de l'écriture. Romancier de l'entre-deux siècles, ainsi que le pose Antoine Compagnon, Proust travaille l'impression du désordre à partir d'une matière minutieusement ordonnée ; il adopte la même pente qu'il devine chez Wagner, cependant à

¹⁶⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

¹⁷⁰ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, *op. cit.*, p. 553.

¹⁷¹ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 49.

rebours, pour contrefaire, à l'issue du roman, le hasard, les hésitations et les impromptus de la formation, auxquels il attribue fictionnellement l'ajournement de la révélation. Certes, au terme de la *Recherche*, Marcel devient effectivement écrivain, pour le résumer avec Genette¹⁷², mais en réalité, il l'était dès l'ouverture du roman, « [l]a porte que le récit doit ouvrir, [il] la t[enait] depuis le début ouverte [:] le héros pourrait déjà avoir saisi, dès le goût ressenti de la madeleine, l'idée qu'il "découvrira" seulement à la fin de l'histoire, mais que l'écrivain qui parle par la même bouche que lui a déjà dépliée pour nous¹⁷³. » Proust écrivain travaille ainsi l'articulation de son récit par la multiplication de digressions et de développements, qui constituent, *mutatis mutandis*, autant de cadences évitées qui diffèrent la résolution. On trouvera ce type de construction au niveau le plus élémentaire de la stylistique proustienne : les fameuses phrases « à rallonges » qui se déploient par expansion et par accumulation (incises, parenthèses, subordonnées et participes présents, analogies, mobilisation de tropes à multiples détenteurs qui font coexister sur le même plan syntaxique différentes facettes de l'expérience sensible), et dupliquent à plus petite échelle cette pratique du retardement et de l'élongation qu'il peut être tentant, quoiqu'assez trivial, de comprendre à la lumière de l'influence de la mélodie infinie wagnérienne. Dans la mesure où Proust met à l'épreuve la rétention de la syntaxe sans jamais rompre avec elle, il y aurait sans doute moyen de proposer une analogie entre la phrase de l'auteur de la *Recherche* et le travail d'extension que Wagner opère sur le discours musical, par la dissolution de la mesure, le report de la tonique et l'extension de la tonalité sans néanmoins verser dans l'atonalité¹⁷⁴.

Si l'on en revient à l'utilisation de la matrice parsifalienne, on se heurte à une aporie qui oblige le déplacement de perspective : l'illumination de Parsifal ne commande pas à celui-ci de forger le Graal dont l'opéra raconte l'histoire, ni de fabriquer d'une quelconque manière le dispositif qui permettrait de mettre en récit l'aventure à laquelle il participe. Parsifal ne fonde pas Bayreuth, quand bien même Wagner

¹⁷² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 237.

¹⁷³ Jacques Rancière, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 1998, p. 160.

¹⁷⁴ Nous consentons ponctuellement à ce type d'observation basée sur l'analogie interartistique, mais tenons à émettre certaines réserves au regard de son application systématisée, compte tenu, principalement, de l'approximation du comparant : la matière de ce chapitre nous aiguille naturellement vers une comparaison wagnérienne, mais plusieurs critiques (Hoa Hoï Vuong, Frédéric Sounac, entre autres) se sont appuyés sur une phrase du *Côté de chez Swann* pour emprunter la voie de l'analogie entre la phrase proustienne et « les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindraient leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur. » (R-I : 326) À la lecture du passage, il ne fait aucun doute que Proust travaille le rythme de cette phrase-ci sur le modèle de la mélodie chopinienne ; rien ne nous permet cependant d'affirmer que le procédé s'étende à l'ensemble du cycle. Si elles étaient une démonstration ponctuelle, ces comparaisons doivent toujours être manipulées avec circonspection.

compose son opéra ultime à l'horizon du *Bühnenweihfestspiel* (le « Festival scénique sacré ») pour lequel la scène bayreuthienne est initialement envisagée. Comme le souligne Picard, *Parsifal* n'est pas *L'or du Rhin*, sa dramaturgie n'enchaîne « l'œuvre dans l'œuvre que pour celui qui a lu *Art et religion*, et la théorie de l'œuvre d'art rédemptrice que cet essai contient. Encore ne s'agit-il que d'une analogie¹⁷⁵. » La question nodale posée par l'opéra tardif de Wagner, si elle est périodiquement ressassée par la critique, continue de soulever les interrogations : selon Alain Badiou, l'esthétique à double-foyer¹⁷⁶ que met en œuvre *Parsifal*, ferait de la mise en abyme de la cérémonie, avec les interrogations qu'elle problématise et les réponses qu'elle appelle, le véritable sujet de l'opéra. *Parsifal* appréhenderait, tout en laissant flottantes, les questions de la viabilité de la cérémonie en-dehors de la transcendance divine et sa nécessaire transition vers un autre foyer – artistique, déduit Badiou, qui enchaîne le sujet de l'opéra dans le programme bayreuthien de la cérémonie, comme une séquence de « représentation de représentation – ou [de] cérémonie de cérémonie¹⁷⁷ ». Il s'agirait donc dans une structure ouverte, matricielle, modulant sa signification en fonction de déterminations extérieures à la performance scénique et éconduites en aval de la représentation – la nouvelle cérémonie reste à construire, elle n'advient pas sur scène. L'œuvre excède le microcosme de sa représentation, englobe l'espace extra-scénique et l'expérience des auditeurs, pour renvoyer à une postérité éventuelle le problème de la cérémonie. La *Recherche*, en revanche, capitalise sur l'équivalence entre l'œuvre et son dénouement ; elle organise le temps reconquis en le reproduisant dans la textualité de son expérience qui, à coup de réexpositions, prend forme dans la conscience du héros.

Tout bien considéré la référence parsifalienne, aussi séminale fût-elle pour la genèse du cycle romanesque, s'estompe au fil des modifications et des réécritures pour informer la quête du protagoniste qu'au premier degré du sens, tant que le mythe de l'écriture ne s'est pas encore dévoilé en tant qu'écriture

¹⁷⁵ Timothée Picard, « Proust et le paradigme de la nuit romantique », art. cit., p. 208.

¹⁷⁶ Dans la mesure où la partition musicale d'un opéra permet généralement d'éclairer le nœud de signification qui soutient l'œuvre dans sa totalité par les « moments d'indiscernabilité entre structuration musicale et effet dramatique » (Alain Badiou, *Cinq leçons sur le cas Wagner*, Caen, Nous, 2010, p. 174-175), ces moments de convergence pointerait non pas vers l'objet-Graal, autour duquel le drame est pourtant entièrement organisé, ni vers l'acte de rédemption d'Amfortas par Parsifal, qui signe l'apothéose de l'opéra, mais vers l'idée même de la cérémonie.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 185. Ce constat vient d'ailleurs compléter une hypothèse énoncée à la page qui précède : « La thèse de Wagner serait donc : la cérémonie, la nouvelle cérémonie, existe. [...] Elle existe comme un théâtre pour la cérémonie. C'est là une affaire compliquée, puisque le théâtre est manifestement le théâtre de Bayreuth. Bayreuth est le lieu où la cérémonie a eu lieu, c'est-à-dire le lieu où [sic] l'on représente *Parsifal*. Mais en quoi consiste véritablement cette cérémonie ? S'agit-il de la cérémonie telle qu'elle est célébrée à Bayreuth ou est-ce Bayreuth soi-même, en tant que lieu de la cérémonie ? Est-ce que ce sont les spectateurs de *Parsifal* qui ont été réunis dans le but de célébrer une cérémonie spécifique, ou bien est-ce que la cérémonie est celle dont *Parsifal* nous raconte effectivement la généalogie et l'histoire ? » (*Ibid.*, p. 184.)

en train de se faire. La quête retracée par le narrateur, à l'inverse de celle de Parsifal, est une contre-quête ; il n'y a rien à comprendre des signes mondains et des illusions de l'amour qui puisse établir le socle heuristique des impressions fugitives génératrice de mémoire involontaire. Au terme de son parcours, le narrateur a beau être devenu le docte psychologue des mondanités et du mensonge amoureux apte à élucider les fluctuations sociales et les faux-semblants de la sexualité, rien ne nous indique qu'il sait faire les métaphores, à tout le moins en ce qui concerne Marcel-personnage. Le narrateur qui écoute le Septuor, qui bute contre les pavés inégaux dans la cour des Guermantes, qui entend la sonnette de Combray à travers les bavardages mondains, pressent la matière de l'œuvre à faire, entrevoit la forme à laquelle elle doit correspondre, mais l'hiatus demeure entre l'idée et l'écriture : « j'entreprenais mon ouvrage à la veille de mourir, sans rien savoir de mon métier. » (R-VII : 346) La clé de voûte de la *Recherche*, qui apparaît au bout de quarante pages du premier tome, au moment où tout Combray surgit du goût de la madeleine imbibée de tilleul, ne dépend pas de la structure du roman d'apprentissage ; au contraire, cette dernière concourt, à force de digressions, de morceaux de circonstance et de mise à l'épreuve d'une herméneutique des signes, à différer ce qui a été exposé au seuil de la fresque, à en retarder la résolution. Comme si Parsifal, après avoir tué le cygne, avait immédiatement ressenti la compassion à laquelle l'invitait Gurnemanz, mais qu'il avait tout de même dû se soumettre à l'épreuve de la quête pour apprendre à lire le monde et formuler, à la fin de l'opéra, la même leçon assimilée au premier acte.

À la lumière de ces réflexions, il ne semble pas trop extravagant d'inférer que la fonction du mythe de *Parsifal*, si fécond puisse-t-il avoir initialement été dans le processus créatif de Proust, concerne non plus tellement la poétique romanesque, mais une sémiologie du réel doublée d'une philosophie du temps. Pour autant que « la traversée méthodique des erreurs antiartistiques et le savoir acquis par le héros de la *Recherche* ne suffi[sent] pas à faire de lui un écrivain¹⁷⁸ », il n'en demeure pas moins que le protagoniste apprend à lire le monde, et par ricochet nous inculque une véritable théorie de la lecture, façonnée à même la dramaturgie de *Parsifal* que Picard résume par une dialectique entre l'ombre et la lumière :

L'œuvre wagnérienne, en effet, met à la disposition de Proust des moments artistiques qui eux-mêmes représentent l'avènement de la lumière à travers l'ombre [...]. Ces moments sont insérés dans des fables qui racontent à leur tour l'émergence progressive de la lumière sacrée au sein d'une collectivité qui s'en était détachée [...]. La musique wagnérienne [...] ne *serait* pas l'expression d'une philosophie utilisant la dialectique ombre-lumière pour se dire, elle *serait* cette philosophie¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Jacques Rancière, *La parole muette*, op. cit., p. 162.

¹⁷⁹ Timothée Picard, « Proust et le paradigme de la nuit romantique », art. cit., p. 198-199.

C'est donc une authentique leçon d'herméneutique que Proust élabore à partir de Wagner, comme le motif particulièrement parsifalien des jeunes filles en fleurs de Balbec permettra de le montrer : le spectacle des jeunes filles sur la digue n'enjoint pas au narrateur de procéder à leur individuation afin de déchiffrer les désirs et les secrets qu'elles dissimulent. Il ne sollicite ni raisonnement ni discours rationnel, il s'adresse au contraire à une connaissance qui passe avant tout par le sensible¹⁸⁰. Celles-ci n'ont de signifiante que dans la beauté fluide et collective de leur apparition contre l'horizon marin, dans la sensation de leur passage éphémère. Leur signification *est* le spectacle de leur apparition ou, plus exactement, elle est la recreation du spectacle de leur apparition par la médiation des métaphores. Saisir ces jeunes filles, signes vides et pleins tout à la fois, revient à laisser opérer le charme de leur passage, laisser réverbérer le choc sensible de leur manifestation pour n'en conserver que la force de l'impression première – c'est déjà là la leçon d'Elstir, croisant dans cette perspective la pratique du *leitmotiv* qui table sur une sémantique du choc et sur l'impression sans médiation d'un sens qui ne résiste pas à la concrétion verbale.

Les Blumenmädchen proustiennes : du leitmotiv à une poésie de la variance

Il convient sans doute, à ce point de notre démonstration, de rappeler la distinction importante qui existe entre le *leitmotiv* musical et son contrepoint littéraire. Que la généalogie du procédé remonte à l'épithète homérique ne signifie pas pour autant que la mise en pratique soit identique dans les deux champs d'application : repérer dans un texte donné la simple répétition d'une formule, d'un thème, d'une situation, aussi systématique soit-elle, ne suffit pas à identifier la présence de *leitmotiv*, si tant est que ces unités (syntaxiques, thématiques, structurelles ou symboliques) soient dépourvues d'une mémoire allusive, associative ou signalétique qui renverrait à une antériorité signifiante. Selon Isabelle Piette, chaque récurrence permet d'actualiser « le contexte dans lequel cette répétition apparaît aux contextes antérieurs dans lesquels le motif s'est déjà manifesté¹⁸¹. » Si, une fois les prémisses établies, les points de convergence théoriques s'envisagent assez bien, les effets immanents d'une construction littéraire par *leitmotiv* soulèvent des difficultés d'un autre ordre : le *leitmotiv* wagnérien, en raison des prérogatives du matériau musical, se prête à de multiples manipulations, harmoniques, rythmiques ou mélodiques, qui

¹⁸⁰ En ce sens, on pourra rapprocher cette modalité du savoir proustien de l'épiphanie de Parsifal, dont l'intelligence n'avait pu déchiffrer les signes lors de la cérémonie du Graal, mais que le baiser non-sollicité de Kundry vient déclencher. Ce moment clé de l'opéra montre alors que ce n'est pas par le biais du raisonnement que le jeune héros éprouvera la compassion, mais dans la sensation immédiate, affective et somatique. Dans un même souffle, le spectateur recevra la charge transfiguratrice de *Parsifal* comme le personnage éponyme vit le baiser, non par l'analyse rationnelle mais dans l'émotion artistique.

¹⁸¹ Isabelle Piette, *Littérature et musique*, *op. cit.*, p. 97-98.

adaptent le motif aux situations dramatiques sans altérer la nature de l'association. Un équivalent dans la langue littéraire se conçoit en revanche malaisément, l'indexation d'un signifiant aux quelques signifiés auxquels il correspond, et les exigences syntaxiques et sémantiques du discours excluant les opérations métamorphiques propres au musical sous peine de basculer dans l'inintelligibilité. À moins d'élargir la notion au champ sémantique, comme nous nous y sommes appliquée lors de notre analyse du *leitmotiv* gracquien, pour mettre en évidence un système de résonances et d'associations structurantes, on imagine mal quel pourrait être l'équivalent textuel d'un motif dont l'instrumentation aurait été modifiée, qui aurait fait l'objet d'une inversion ou d'une rétrogradation, ou encore qui découlerait d'une combinaison de motifs¹⁸², par exemple, et davantage encore par quelles stratégies méthodologiques ces opérations pourraient être mises en évidence : à quels équivalents rhétoriques correspondrait un motif composé comme un agglomérat de thèmes hétérogènes ayant subi différentes altérations ? que l'on aurait transposé d'une tierce ou d'une quinte ? Si tant est que l'on parvienne, moyennant un système d'analogies définies *a priori*, à distinguer un effet textuel similaire, le degré d'arbitraire des associations, la réduction des manipulations possibles à quelques opérations syntaxiques, la nécessaire médiation par la synonymie et la dissolution de la puissance immédiate de la répétition achèveront de dénaturer le procédé musical. Ces réserves admises, il semble que le *leitmotiv* ne peut avoir d'existence romanesque qu'à condition de lui concéder une extension symbolique, de l'appréhender comme une entité abstraite (ex. le thème de la vocation artistique dans la *Recherche*) à laquelle différents motifs (les clochers de Martinville, les aubépines de Tansonville, les cloches de l'église de Combray¹⁸³) confèrent, par leur réapparition cyclique et leur charge associative, une présence textuelle structurante. À l'aune de ces conjonctures seulement, ces motifs pourront générer des *effets analogues* au *leitmotiv* wagnérien et aux propriétés de réminiscence convoitées, à travers lui, par le compositeur.

Parler de *leitmotive* pour désigner le réseau de parallélismes et d'échos qui charpente la *Recherche* revient à récupérer une banalité de la critique proustienne, d'ailleurs bien souvent malmenée ou réduite à son sens le plus pauvre de répétition ou d'idée à caractère structurant. Il va sans dire que Proust lui-même, dans une lettre adressée à Lucien Daudet, a contribué à la fortune critique du *topos* en présentant

¹⁸² On pourra convoquer à titre d'exemple le motif de la souffrance, dans *Parsifal*, qui « réunit le motif du supplice du Christ et celui d'Amfortas dans une métaphore musicale profondément paradoxale [...]. L'inversion de ce motif devient le motif du désir de Kundry ». (Carl Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, traduit de l'allemand par Madeleine Renier, Liège, Mardaga, coll. « Musique, musicologie », 1994 [1971], p. 164.)

¹⁸³ Nous reprenons les exemples donnés par Georges Matoré et Irène Mecz (*Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1972, p. 254.) Voir également la distinction entre un thème littéraire et un thème musical développée par Françoise Escal (« Musique et fiction », *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 15-34.)

l'incipit de la *Recherche* sous le signe du procédé wagnérien : « Ce sera comme des morceaux dont on ne sait pas s'ils seront des leitmotifs quand on les a entendus isolément au concert dans une ouverture¹⁸⁴ ». Cette technique de composition, glosée au sein même du roman, dans le passage de *La prisonnière* examiné ci-haut, finit pourtant par être mise à distance par le narrateur qui, après avoir fait l'éloge de « tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, [...] [de] ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, [...] tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes et si organiques » (R-V : 149), puis admiré sa capacité à conserver leur « réalité extérieure et entièrement définie [...], [de] s'en saisir, la faire entrer dans un orchestre, l'asservir aux plus hautes idées musicales, mais en respectant toutefois son originalité première » (R-V : 149-150), en réprovoque le côté formulaire et didactique. Les œuvres de Vinteuil, marquées par le retour périodique de phrases mélodiques, pourraient du reste illustrer la construction par *leitmotiv*, la réapparition de la « petite phrase » déclenchant, pour Swann et pour le narrateur, la chaîne des associations sensori-motrices et symboliques projetées dans la musique au moment de leur première écoute. L'assimilation reste cependant bancal : d'une part, la signification de la phrase musicale n'est jamais fixe ni déterminée en regard d'une concomitance associative extrinsèque, mais bien tributaire de la subjectivité de l'auditeur, qui lui attribue une charge affective en fonction de son propre horizon de réception ; de l'autre, en conformité avec les mutations qui ont travaillé la facture du roman entre sa genèse et sa parution, et qui éclairent du coup l'évolution des goûts proustiens, c'est moins au procédé du *leitmotiv* wagnérien que fait penser la petite phrase qu'à la forme cyclique de César Franck, dont Cécile Leblanc rappelle qu'il incarne, au tournant du XX^e siècle, « une alternative à Wagner, et non une succession¹⁸⁵. » Du point de vue de la poétique du roman, qui nous intéresse plus spécifiquement, on constate une plus grande affinité avec la technique wagnérienne, à tout le moins telle que Proust, à travers la conscience de son héros, l'envisage¹⁸⁶ ; mais il s'agit moins pour le romancier de reprendre des phrases ou des segments syntaxiques pour jouer sur le matériau verbal ou sur la plasticité de la langue que de procéder à des modulations sémantiques à partir de tout un ensemble d'associations, d'échos et de métaphores qui s'ourdissent au fil des pages. L'orchestration, pour ainsi dire, de virtualités imageantes dans la description du Septuor, qui amplifie déjà celles contenues

¹⁸⁴ Marcel Proust, in Lucien Daudet, *Autour de soixante lettres de M. Proust*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers Marcel Proust », 1952 [1929], p. 76.

¹⁸⁵ Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, op. cit., p. 396-397.

¹⁸⁶ Hoa Hoï Vuong précise avec raison que, si « on a souvent assimilé nombre de techniques littéraires au procédé du leitmotiv, [...] le leitmotiv proustien a si peu de rapports avec le leitmotiv selon Mann ou encore selon Joyce que cette analogie générale explique peu de choses ». (*Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2003, p. 211.)

dans la Sonate, éclaire les mécanismes du *leitmotiv* proustien : à titre de microcosme du roman, le Septuor condense les principaux thèmes de la *Recherche*, comme si l'œuvre proustienne était engendrée par lui ; il actualise les « harmoniques » du roman qui résonnent alors plus fortement, à l'antépénultième volume du cycle, et conditionnent la mémoire du lecteur en vue de l'*explicit* du *Temps retrouvé* par une réorganisation des mêmes éléments autrement modulés – topologie de Combray, correspondances chromatiques du côté de chez Swann et du côté des Guermantes, atmosphères aquatiques et paysages agrestes, scènes primitives des clochers de Martinville ou du sadisme de Mlle. Vinteuil, etc. Sans reprendre l'analyse déjà menée au chapitre précédent¹⁸⁷, on peut néanmoins affirmer que le modèle wagnérien, bien qu'évacué depuis un certain temps du projet proustien, subsiste en filigrane dans les auditions de l'œuvre de Vinteuil, dans un travail sur le motif par lequel une même matière sémantique est soumise à « de savants découpages, à des regroupements et à des juxtapositions¹⁸⁸ » d'ordres métaphorique, métonymique ou suggestif sans que leur signification n'en soit affectée : pour le formuler dans le langage du texte, « [l]à où un petit [écrivain] prétendrait qu'il peint un écuyer, un chevalier, alors qu'il leur ferait chanter la même musique, au contraire, sous chaque dénomination, [Proust] met une réalité différente, et chaque fois que paraît son écuyer, c'est une figure particulière, à la fois compliquée et simpliste, qui, avec un entrecroc de lignes joyeux et féodal, s'inscrit dans l'immensité [textuelle]. » (R-V : 149) À l'intention d'exemplifier la parenté spirituelle des deux créateurs, nous nous contenterons de soulever brièvement un élément préalablement appréhendé au chapitre précédent, l'axe sémantique des créatures ailées et des divinités féminines que déploie la Sonate comme le Septuor, qui s'entrelace au cortège d'images mobilisées autour de la bande des jeunes filles de Balbec pour culminer en un « mystique chant du coq » (R-V : 238) claironnant la venue à l'écriture du protagoniste. Si elles ne disent pas la musique, ces images ne sont pas moins générées par celle-ci et, par l'effet d'une surimpression du contexte de leurs apparitions antérieures sur les circonstances actuelles de leur évocation, rectifient ou consolident par rétroaction leur préhension première : à l'inverse du *leitmotiv* wagnérien, qui véhicule d'entrée de jeu un contenu prédéterminé par les données scéniques et donne lieu à une multitude de déclinaisons dans le temps du drame, le *leitmotiv* proustien n'acquiert son épaisseur et sa puissance que dans la chronicité de ses modulations successives.

À la lumière de l'adaptation de la composition par *leitmotif* telle qu'elle se dessine dans le texte proustien, c'est par une *étude*, comme il est d'usage de le faire en musique, de poétique que nous

¹⁸⁷ Voir *supra*, p. 374-388.

¹⁸⁸ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, *op cit.*, p. 257.

proposons de clore cette analyse de la *Recherche*, en prenant pour « difficulté technique » le motif des jeunes filles en fleurs et l'inconsistance de leur image. La consonance wagnérienne invoquée par le syntagme sous lequel elles sont introduites problématise d'emblée les possibles interprétatifs musicaux, et invite à mesurer le degré de conformité entre les apparitions successives et contradictoires des jeunes filles et la poétique intermittente du *leitmotiv* : dans la mesure où le groupe des adolescentes, et Albertine au premier chef, n'ont de cesse de se dérober comme image pour se donner dans la multiplicité de leur variations, ce sont les métamorphoses des jeunes filles saisies comme un *motif*, pictural mais évidemment *musical*, à partir duquel le texte, devenant à son contact véritable prolifération d'innovations sémantiques, développe une esthétique de la variation, voire de la *variance*¹⁸⁹, qui incorpore la narration proustienne pour en ébranler les principes de composition.

Lorsque le narrateur aperçoit la petite bande sur la digue, d'emblée se voit-il non pas saisi par leur beauté, mais frappé par leur *mobilité* : elles font, écrit-il, « mouvoir une tache singulière » et sont aussitôt comparées à « une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage [...] une promenade dont le but semble aussi obscur qu'aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux, » (R-II : 354) puis à « un conciliabule d'oiseaux qui s'assemblent au moment de s'envoler ». (R-II : 358) Interpolée après les descriptions de la Sonate, dont les phrases musicales deviennent, sous le travail de la métaphore, chant sublime d'oiseaux, bien en amont cependant de l'appel gallinacé professé par le Septuor, cette analogie aviaire constitue une pierre d'attente entre deux pôles métaphoriques, une modulation de passage, en quelque sorte, qui assure la continuité de la chaîne associative entre différents jalons de la *Recherche*. Un mouvement de « translation continue » (R-II : 356) porte la cohorte des jeunes filles en une gymnastique confuse où elles sont tour à tour comparées à de « bonnes valseuses » (R-II : 355), à une « lumineuse comète » (R-II : 357), à une « nébuleuse indistincte et lactée » (R-II : 388), aux « sporades [...] du pâle madrépore » (R-II : 389), autant de figures qui incarnent l'indistinction, l'instabilité et le mouvement. Le narrateur insiste aussi sur l'aspect homogène de la grappe des jeunes filles, laquelle s'impose comme entité monadique à défaut de présenter chacune d'elles dans sa singularité : il les compare à « ces organismes primitifs où l'individu n'existe guère par lui-même, est plutôt constitué par le polypier que par chacun des polypes qui le composent » (R-II : 388).

¹⁸⁹ Voir la distinction proposée par Laurent Jenny : « Par esthétique de la variation, j'entends une forme qui se développe par le moyen de récurrences toujours modifiées, suggérant ou non l'existence d'un motif central auquel elle réfère [:] [...] la *variation* proprement dite [...] demeure dans les limites de cette référence, et la *variance* [...] s'éloigne indéfiniment du motif premier en une série ouverte de différenciations. » (« L'effet Albertine », *Poétique*, vol. 2, n° 142 (2005), p. 209.)

Il n'arrive pas à les distinguer, voit simultanément « un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts » et ne peut dès lors « les rapporter à telle jeune fille qu'[il eût] séparée des autres et reconnue. » La beauté, poursuit-il, « se propag[e] à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une *beauté fluide, collective et mobile*. » (R-II : 356, nous soulignons.)

Sous la plume strabique du narrateur, ces images ne trouvent de métaphore fédératrice que dans la musique, dont les modalités d'expression et la rétivité à adhérer au discours fournissent le socle – certes mouvant – d'une préhension des jeunes filles et de l'ineffable qui constitue leur mode d'être. Devant le ballet des adolescentes, il se comporte comme Swann confronté pour la première fois à la Sonate de Vinteuil, cherchant à cueillir au passage un thème, une cellule mélodique à partir desquels établir dans sa mémoire les fac-similés de l'œuvre : il contemple les jeunes filles « comme une musique où [il] n'aurai[t] pas su isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après » (R-II : 356). Ainsi propulsées comme les « notes égrenées sur la portée de la digue¹⁹⁰ », les alternances rythmiques de leur démarche donnent naissance à des circonvolutions ou des cabrioles, exécutées à dessein d'éviter gracieusement les passants, qui rappellent au narrateur le tracé des mélodies de Chopin : « Mais elles ne pouvaient voir un obstacle sans s'amuser à le franchir [...], ne laiss[ant] jamais passer une occasion de saut ou de glissade sans s'y livrer consciencieusement, interrompant, semant sa marche lente – comme Chopin la phrase la plus mélancolique – de gracieux détours où le caprice se mêle à la virtuosité. » (R-II : 357)

Le réseau métaphorique qui se trame autour d'Albertine et de ses amies annonce la ductilité de leur être, la fugacité de leur présence, le brouillage de leurs contours et l'absence de signification qu'elles représentent lorsqu'elles sont prises isolément : l'individuation d'Albertine, extraite de la nébuleuse qui la subsume, n'aboutit en vérité jamais complètement puisqu'en elle, dit Deleuze, les « âmes multiples et [les] visages multiples » de l'adolescente « s'organisent en série¹⁹¹ », et cette série incorpore à son tour la multiplicité sérielle des jeunes filles. « Il y a, dans le groupe des jeunes filles, un mixte, un mélange d'essence, sans doute voisines, par rapport auxquelles le héros est presque également disponible¹⁹². » Le bouquet sémantique qui s'étoile autour d'elles, comme le mouvement perpétuel de leur singularité, expriment l'impénétrabilité de leurs intentions pour le narrateur dans les images qu'il déploie pour les cerner (la promenade obscure aux baigneurs, l'astre filant à l'horizon, la musique qui ne se traduit pas en

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 211.

¹⁹¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1996 [1964], p. 86-87.

¹⁹² *Ibid.*, p. 94.

langage verbal). En outre, ces images accentuent la distance entre celles-ci et celui-là : en plus de ne pas posséder les codes de leur langage, social, argotique et possiblement « *flirt* » (R-II : 450), Marcel ne parvient jamais à les saisir véritablement, ni par le regard, ni par l'habitude ou la répétition, ni par l'union amoureuse puisque, même séquestrée chez le Narrateur à Paris, Albertine finit par s'enfuir. De même que la Sonate de Vinteuil ou le *Port de Carquethuit* d'Elstir multiplient les éléments et les détails de composition sans cumuler en une représentation stable ou définie, la physionomie des jeunes filles se reconfigure à chacune de leur apparition, toujours à recomposer par la mémoire, par le discours et même par le regard du narrateur – en témoigne le grain de beauté « mobile » sur le visage d'Albertine, perçu d'abord sur le menton, ensuite sous l'œil pour s'établir finalement au-dessus de la lèvre supérieure, « comme une phrase de Vinteuil qui [I]'avait enchanté [...] et que [s]a mémoire faisait errer de l'andante au finale jusqu'au jour où ayant la partition en main [il] pu[t] la trouver et l'immobiliser [...] à sa place dans le scherzo » (R-II : 440). Dès l'instant où elles se profilent sur la grève, point de focalisation et de fascination pour le narrateur, et jusqu'à la fugue ultime, puis le décès d'Albertine, les jeunes filles restent marquées du sceau de l'indétermination. Tout se passe comme si, à l'inverse du *leitmotiv* dont les manipulations harmoniques, rythmiques ou transpositionnelles ne minent jamais la valeur de l'association sémantique, la réapparition dans le temps d'Albertine ne donnait lieu à aucune synthèse qui pourrait en fixer l'essence, mais participait au contraire de la prolifération de ses identités irréductibles les unes aux autres.

En plus de la fugacité comme fonction qualifiante des jeunes filles, les tropes relevés soulignent la sonorité foncière de leur substance, en ce qu'elles semblent appartenir davantage au monde des sons qu'à l'ordre du visuel. Tour à tour comparées à une phrase mélodique de Chopin, au piaillage des oiseaux et, icône mitoyenne aux deux univers, à des anges musiciens de Bellini¹⁹³, le portrait d'Albertine et de ses amies se donne avant tout à entendre :

Les paroles qui s'échangeaient entre les jeunes filles de la bande et moi étaient peu intéressantes [...]. C'est avec délices que j'écoutais leur pépiement. [...] L'amateur de jeunes filles sait que les voix humaines sont encore plus variées [que celle des oiseaux]. Chacune possède plus de notes que le plus riche instrument. [...] il y avait dans le gazouillis de ces jeunes filles des notes que les femmes n'ont plus. Et cet instrument plus varié, elle jouait avec leurs lèvres, avec cette ardeur des petits anges musiciens de Bellini, lesquelles sont aussi un apanage exclusif de la jeunesse. (R-II : 469-470)

Une texture foisonnante et signifiante se tisse ainsi autour d'elles par une série d'associations entre les figures féminines, les variétés florales et le mouvement, tributaire du registre acoustique ou corporel.

¹⁹³ L'analogie est reprise dans *La prisonnière*, comme on a pu le voir au chapitre précédent.

L'importance accordée à la voix et aux inflexions des adolescentes, qui s'imbriquent et font corps avec leurs mouvements erratiques, donne l'impression d'une chorégraphie autour du narrateur, et consolide le rapprochement avec les six filles-fleurs parsifaliennes, dont le nombre n'est pas sans coïncider avec les « cinq ou six fillettes » (R-II : 354) aperçues sur la digue de Balbec.

Si les filles-fleurs proustiennes partagent avec leurs homologues wagnériennes une texture et une conduite musicales, elles possèdent également une même puissance d'enchantement. Alors que les filles-fleurs de Klingsor chantent, les proustiennes, elles, *enchangent*, dans la mesure où l'étymologie de ces deux verbes renvoie à une seule et même racine : le terme latin *incantare*, c'est-à-dire chanter *et* prononcer des formules magiques sur quelqu'un. À ce propos, on relèvera cette réplique d'Albertine à l'égard du narrateur : « Vous devez aimer les jeunes filles flirt, vous. » (R-II : 450) La paronymie entre « flirt » et « fleurs » opère un glissement lexical par rapport au titre du deuxième tome, et renvoie davantage, par l'élimination du « en », aux filles-fleurs de *Parsifal* ; mais elle ramène *a fortiori* au premier plan la dimension charmeuse des adolescentes. L'enchantement, dit Vladimir Jankélévitch, n'est ni un sortilège hypnotique, ni un envoûtement mortifère : il s'agit plutôt du corollaire de l'*ineffable*, intrinsèquement lié au musical, qui rend muet parce qu'il « y a sur lui infiniment, interminablement à dire » sans jamais parvenir à l'épuiser¹⁹⁴. Que le narrateur proustien s'évertue à *décrire* et à *écrire* Albertine, jamais celle-ci ne se fixe à l'intérieur de son discours ou ne succombe à une transparence qui permettrait de la *fixer* pour de bon : comme l'exprime Laurent Jenny, l'irruption de la jeune fille dans la trame du roman active une « poétique de l'inachevable qui inflige un démenti *pratique* à la thèse de l'identité déterminable des essences¹⁹⁵ », et déjoue les prémisses narratives par lesquelles le jeune Marcel croit tenir la clé de son futur roman¹⁹⁶. En réalité, il n'y a pas de *leitmotiv* d'Albertine puisqu'il ne saurait y avoir de dénominateur commun et ontologiquement caractérisé qui puisse tenir ensemble la totalité des instantanés de ses apparitions. Au moment où le narrateur s'approche de son visage pour l'embrasser, ce n'est pas une, mais une gamme complète d'Albertine qui tient, « liées autour d'elle, toutes les impressions d'une série maritime qui [sont au narrateur] particulièrement chères » ; ce n'est pas seulement les lèvres de la jeune femme que Marcel s'apprête à baiser, mais « toute la plage de Balbec » (R-III : 352) :

Bref, de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant, comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements

¹⁹⁴ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁹⁵ Laurent Jenny, « L'effet Albertine », *art. cit.*, p. 215.

¹⁹⁶ « Pendant ce temps, je songeais à la petite feuille de bloc-notes que m'avait passée Albertine [...], et une heure plus tard, tout en descendant les chemins qui me ramenaient, un peu trop à pic à mon gré, vers Balbec, je me disais que c'était avec elle que j'aurais mon roman. » (R-II : 476)

de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes aux autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il enferme, [...] c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre. (R-III : 354)

Mobile et multiple, la jeune sportive est « une sonate à elle toute seule¹⁹⁷ » : « Quand ce qui est le plus caché dans la Sonate de Vinteuil se découvrit à moi, déjà, entraîné par l'habitude hors des prises de ma sensibilité, ce que j'avais distingué, préféré tout d'abord, commençait à m'échapper, à me fuir. Pour n'avoir pu aimer qu'en des temps successifs [...] cette Sonate, je ne la possédai jamais tout entière : elle ressemblait à la vie. » (R-II : 101) Pour autant que Marcel réussisse ultérieurement à convaincre Albertine de s'installer avec lui à Paris, à troquer sa vélocité foncière pour une existence statique de femme entretenue, de nombreux passages de *La prisonnière*, ceux où elle dort ou, plus significativement, où elle se pose au pianola, suggèrent qu'Albertine se soustrait toujours à l'emprise triplement déclinée du narrateur – amoureuse, cognitive et scripturale. Ineffable et fugitive, bruyante et hermétique, multiple dans l'instant comme dans « le temps qui ne cesse d'en faire un[e] autre qu[']elle-même¹⁹⁸ », la jeune femme n'est préhensible que dans la matière sonore, les gazouillis de sa voix au milieu de celle des autres jeunes filles, le coup de téléphone nocturne, « comme dans *Tristan* l'écharpe agitée ou le chalumeau du pâtre » (R-IV : 129), par lequel le narrateur la convainc de passer la nuit avec lui ou lorsque, en partie immobilisée, elle s'affaire à actionner les mécanismes du pianola. Associée à la musique, à l'art de bien se mouvoir – l'*ars bene movendi* augustinien –, et de fait, irréductible aux modalités intimes du narrateur, Albertine contient déjà en elle cette menace d'absence qui lui permet d'être aimée par Marcel, et ce silence vers lequel, comme toute musique par ailleurs, elle tend : la mort, seul principe qui puisse interrompre la prolifération infinie de la variance.

Au contact d'Albertine et de ses amies devant lesquelles les structures du langage, pour chercher à retenir leur volume, doivent se corroder et mobiliser le potentiel dilatatoire de la forme à variations, le narrateur proustien doit donc reconfigurer ses moyens de préhension du réel. De même le texte renonce à la pratique du *leitmotiv* au profit d'une poétique de la forme cyclique qui, dépourvue de mise en relation extra-musicale, ne s'incommode pas de déterminations sémantiques, et laisse au contraire libre cours à la multiplication du motif. Si le passage du protagoniste dans l'atelier d'Elstir lui permet de prendre conscience du pouvoir créateur de la métaphore, les jeunes filles lui inculquent également une véritable

¹⁹⁷ Laurent Jenny, « L'effet Albertine », art. cit., p. 212.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 215.

leçon de « voir », non en sollicitant une intelligence rationnelle et discriminatoire, mais en forçant le narrateur à embrasser une sensibilité immédiate et comme vierge à nouveau : la chaîne illimitée de leurs transformations sollicite un ajustement constant de l'œil et de l'écriture, un renouvellement des métaphores susceptibles de reconfigurer le réel de manière à retrouver la perception première, antérieure à l'assimilation par l'intelligence, et en actualiser la charge affective. Comme un *leitmotiv*, le spectacle des filles-fleurs sur la digue, d'Albertine au pianola referme à chaque fois le paysage balnéaire de leur première apparition dont elles portent la trace, réactualisé à chacun de leurs surgissements ; mais ce spectacle inaugural n'est en rien la cristallisation de leur essence, la collection des instantanés consécutifs, interférant sans cesse les uns avec les autres, annihilant toute possibilité de synthèse qui puisse restituer textuellement leur volume et leur vérité. À tout prendre, le motif albertinien se soumet davantage au principe de la *variation continue*, que l'on retrouve notamment chez Mahler¹⁹⁹, que d'un *leitmotiv* wagnérien au sens strict : aucun archétype n'individualise Albertine, sinon la mer qui est elle-même métamorphose continue, et comme elle, elle ne se donne que dans sa « *différence intériorisée, devenue immanente*²⁰⁰. » Chaque fois qu'il la rencontre à Balbec, Marcel ne la reconnaît jamais d'emblée, de sorte qu'à son contact, il doit apprendre à renoncer aux illusions de la mémoire volontaire, à la fixation définitive de son image et, ce faisant, à l'axiome balzacien qui suture voir et savoir le long d'un même *continuum*²⁰¹ : non seulement une faille disjoint dorénavant la corrélation entre le réel, la représentation et la mémoire, mais le langage s'interpose entre le sujet et le monde qu'il achève de pulvériser. Albertine, comme « les ondulations montueuses et bleues de la mer » (R-II : 397), n'existe que dans le singulier sensible de ses intermittences, dans ses instantanés successifs qui font d'elle et de la petite bande autant de leçons de « vision²⁰² » à retenir, transposées par la métaphore, dans le langage. Pour le penser dans les mots de Rancière, le narrateur doit apprendre

¹⁹⁹ Mahler, dit Adorno, « ne dit jamais deux fois la même chose de la même façon. » (Theodor W. Adorno, *Mahler : une physiologie musicale*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu et Théo Leydenbach, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1976 [1960], p. 118.) Sur les rapports entre l'esthétique de Proust et celle de Mahler, voir Eve-Norah Pauset, *Marcel Proust et Gustav Mahler, créateurs parallèles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007.

²⁰⁰ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 76. L'auteur souligne.

²⁰¹ « Voir, n'est-ce pas savoir ? Oh ! savoir, jeune homme, n'est-ce pas jouir intuitivement ? », s'enquiert l'antiquaire auprès de Raphaël de Valentin dans *La peau de chagrin* (Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, in *La comédie humaine*, éd. établie par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979 [1834], t. X, p. 86.)

²⁰² « [...] le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. » (R-VII : 202)

à reconnaître l'illusion fatale qui transforme en propriétés d'un être singulier à posséder le pur bonheur d'une tache mobile apparue sur l'horizon marin de Balbec, beauté fluide et collective qu'il eût fallu se satisfaire de « déchiffrer » ou d'« éclaircir », en faisant tourner le groupe des cinq fillettes, comme celui des trois clochers, sur la grande roue des métaphores qui font communiquer les règnes de la nature et les formes de l'art²⁰³.

Dissolvant les « signes de l'art », Albertine contraint le narrateur à se mettre en position de réceptivité pour pressentir, à même le spectacle des choses, le sens premier du monde tel qu'il se présente dans son immédiateté sensible, et qui ne subsiste que par le travail, *via* la métaphore, de la différence au sein du même, et du même au sein de la différence. Le motif des jeunes filles en fleurs réfute les paramètres architecturaux de la Sonate, qui « bris[e] en courts appels une ligne continue et pure » (R-V : 243), force à reconsidérer la mode de saisie itératif qu'elle imposait aux auditeurs. De plus, il annonce la forme ouverte, multiple et indéfinie du Septuor, « ressoudant en une armature indivisible des fragments épars » (*ibid.*), et semble contenir en germe, dans la musicalisation des « fragments disjoints, [d]es éclats aux cassures écarlates [...] selon lequel [Vinteuil] “entendait” et projetait hors de lui l'univers » (R-V : 361), un rapport nouveau au matériau musical et langagier qui rappelle, *mutatis mutandis*, les prémisses d'une écriture sérielle, dégagée d'une continuité et d'une polarisation organisatrices²⁰⁴.

Exit Parsifal : bilans wagnériens de la Recherche

Nous savons que l'équation proustienne du désir suppose une présence-absence de la femme, être de fuite par excellence, et un arrière-plan – ou un inconscient – musical pour favoriser la plongée verticale en soi et cultiver l'amour, par l'absence de l'aimée, dans l'épaisseur de la mémoire : « La musique, bien différente en cela de la société d'Albertine, m'aidait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau » (R-V : 149). La musique, qui ravitaille l'amour en se substituant à l'objet absent du désir, forme avec la femme aimée une tension dialectique, entre concurrence et co-extensivité, qui rejaillit sur les descriptions musicales, elles-mêmes travaillées par une isotopie du féminin. Comme le précise Yoshikawa en prenant appui sur l'étude des brouillons, « [c]ette féminité qu'il vaut “la peine de posséder” s'oppose aux “femmes” réelles²⁰⁵ », mais réciproquement, elles s'appellent les unes les autres, de la même manière que le visage mobile d'Albertine draine à lui la Sonate, et que de cette dernière surgissait devant Swann le spectre d'Odette. Or cette interdépendance entre femme et musique, que l'on retrouve

²⁰³ Jacques Rancière, *La parole muette, op. cit.*, p. 161.

²⁰⁴ Nous sommes évidemment consciente qu'il s'agit là d'un effet de lecture : la musique sérielle, à l'époque de Proust, n'existe à peu près pas, à tout le moins telle que nous la concevons dans notre réflexion. D'ailleurs, rien n'indique que Proust avait conscience des expériences atonales auxquelles se prêtait Schönberg à peu près à la même époque.

²⁰⁵ Karuyoschi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor », art. cit., p. 299.

également chez Aragon, chez Gracq et chez Vian, n'est pas une innovation proustienne *stricto sensu* : il s'agit là d'un lieu commun possiblement antique²⁰⁶, revisité et retravaillé en profondeur par la prose militante de Wagner, qui proclame dans *Opéra et drame* (1851) que « *tout organisme musical est féminin de sa nature*²⁰⁷ ». Parce qu'elle est femme néanmoins, la musique est considérée par Wagner comme une altérité à conquérir et, ultimement, à féconder ; c'est là le rôle du poète, poursuit-il, le *logos* masculin seul pouvant *féconder* la musique, la subordonner au texte et tirer de cette étreinte l'œuvre d'art la plus achevée, la plus *totale*. En revanche, si la femme demeure chez Proust le tout autre du narrateur, « une mise en contact avec l'inconnu, sinon avec l'impossible » (R-II : 444), et impulse chez lui un désir de possession, elle ne cesse *a contrario* de se dérober à son emprise. Contraint à l'extériorité, renvoyé aux abords de la petite bande dès qu'elle consent à l'intégrer à ses activités, le sujet désirant proustien ne maîtrise pas les signes du féminin – dont l'essence qui se dévoile au terme de la chaîne associative des signes renvoie à la zone interdite de Gomorrhe²⁰⁸. Ainsi se distingue-t-il radicalement de Parsifal au milieu des *Blumenmädchen*, par l'inversion des rapports de pouvoir : le narrateur n'épouse pas la courbe parsifalienne de la résistance aux filles-fleurs, il échoit au contraire dans une posture d'asservissement face à celles-ci, victime d'un désir qui le gouverne davantage qu'il ne le galvanise. Le renversement est significatif pour l'économie de la *Recherche* et, plus largement, symptomatique d'un point de bascule dans l'histoire des relations entre littérature et musique : le langage, constitué de mots dont le narrateur, en digne émule bergsonien, insiste si souvent sur leur décalage avec le monde phénoménal autant qu'avec celui de l'intériorité, devient second par rapport à la musique ou, à tout le moins, ne permet plus de la « féconder ».

« L'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur » (R-V : 371), affirme le narrateur proustien qui signifie ainsi qu'il reçoit, dans l'expérience de la souffrance amoureuse, le monde sans médiation, et le ressent intimement, viscéralement, à même la présence (réelle ou virtuelle) de l'être aimé. Dans le sentiment amoureux, mais dans la musique de Vinteuil également, qui sur ce plan se rencontrent en une même ontologie, l'espace et le temps ne sont plus des données localisables, mais forment une trame singulière où le sensible et l'intelligible se confondent ou, plus exactement, où le sensible devient le mode d'être de l'intelligible. Et c'est dans cette équivalence, au confluent entre les référents spatiaux

²⁰⁶ Ce sont bien évidemment les Muses qui nous viennent à l'esprit, mais l'on pensera également à leur antithèse, les Sirènes qui chantent et enchantent les marins jusqu'à ce que mort s'ensuive.

²⁰⁷ Richard Wagner, « Opéra et Drame », in *Œuvres en prose de Richard Wagner*, traduit de l'allemand par Jacques-Gabriel Proudhomme, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, coll. « Introuvables », 1982, t. 1, p. 189. L'auteur souligne.

²⁰⁸ Voir Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 99.

et les strates antérieures de la mémoire – par exemple, la dénivellation du pavé qui ramène, en surimpression, la sensation des dalles de Venise d’un séjour ancien, ou, dans une perspective plus proche de notre propos, l’image d’Épinal d’Albertine en ange musicien dans la chambre du narrateur qui spectralise les instantanés de celle-ci en jeune sportive par lesquels Paris et Balbec, le présent et le passé participent d’une même réalité –, que le temps devient espace, que ceux-ci s’amalgament en une même expérience totalisante. La conscience du devenir irréversible du temps est suspendue au profit de la possibilité, à travers la musique et son équivalent textuel, la métaphore, de courts-circuits temporels entre les fragments disjoints d’espace et du temps *par* et *dans* l’expérience artistique. Le procédé du *leitmotiv* rejoint alors la réminiscence proustienne dans sa faculté de réinsérer le passé au sein du présent, par la réactivation de l’impression antérieure et l’« élargissement de [l’]esprit en qui se reform[e], s’actualis[e] le passé et [...] donne [au narrateur], mais hélas ! momentanément, une valeur d’éternité. » (R-VII : 341)

À mesure que Proust renonce à la totalité d’inspiration wagnérienne à la faveur de la prolifération organique de fragments et de motifs que le « déferlement Albertine » dans la structure initialement limitée du roman l’oblige à adopter, la référence parsifalienne s’atténue et s’enfonce dans les sédiments d’un texte de plus en plus moderne. Elle se devine encore dans les relents métaphysiques qui président à l’avènement d’un hors-temps, qui accomplit le rêve éternitaire wagnérien, dans les traces vibrantes d’une poésie élaborée au miroir du *leitmotiv*, et dans l’isotopie de la quête herméneutique, suivie de sa révélation heuristique. Celle-ci néanmoins se confond bientôt avec une tendance à la phénoménologie qui anéantit l’idéalisme schopenhauerien, dont Françoise Leriche a d’ores et déjà documenté l’abandon à partir du Cahier 64²⁰⁹ et que nous avons également examinée au chapitre précédent. De *Parsifal*, en somme, Proust reçoit en partage une philosophie de l’intuition, elle-même encore engainée de schopenhauerisme, quelques motifs évocateurs, comme le *topos* des filles-fleurs, et une construction par *leitmotive*, une théorie de la coïncidence entre l’œuvre et la révélation de l’œuvre, ainsi qu’une économie narrative souple, par rapport à laquelle l’auteur prend bien souvent ses distances. Du reste, la révélation mise en scène par Wagner, dont le narrateur soulève l’aspect « industriel » (R-V : 151), sème le doute sur son authenticité, et pourrait tout aussi bien être le fruit d’une « dramaturgie », comme le suggère Picard, « d’une simple affectation de la révélation²¹⁰ », qui opérerait à la surface, à partir d’une médiation

²⁰⁹ Françoise Leriche, *La question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans – Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétique*, thèse de doctorat, Université Paris-VII Paris-Diderot, 1990, p. 205-209 ; « 1913 : la réécriture du concert Saint-Euverte sur les placards du *Côté de chez Swann* », *Genesis*, n° 36 (2013), p. 113-133.

²¹⁰ Timothée Picard, « Proust et le paradigme de la nuit romantique », art. cit., p. 211.

externe et possiblement apocryphe de l'expérience transfiguratrice. Alors que dans la *Recherche*, la révélation – ou, pour le poser dans les termes du critique, « les étapes initiatiques d'ombres et de lumières propres [...] à la quête heuristique²¹¹ » – survient en acte dans la matière du texte, l'innovation sémantique ne témoignant pas tant de l'éclat heuristique qu'elle ne le *re-produit* à même l'écriture, comme si la révélation était générée par le dispositif romanesque, sur deux plans de pertinence complémentaires, diégétique et poétique. On a pu voir comment la description musicale, en forant une verticalité dans la mémoire du narrateur dont la chaîne des associations et des réminiscences ravitaillait l'invention métaphorique, pouvait donner une illusion d'extra-temporalité au texte proustien ; à la lumière de la question wagnérienne, cette pratique de la métaphore apparaît comme une modalité tributaire de la mise en texte de la révélation parsifalienne, qui table à la fois sur une pensée du *leitmotiv* directement inspirée de Wagner et sur une distanciation de l'idéalisme au profit d'une phénoménologie du sensible. À bien des égards, *Parsifal* aurait constitué en une étincelle inaugurale, une *catalyse* encore une fois, à l'ombre de laquelle Proust aurait façonné les articulations fonctionnelles de son œuvre et posé les assises esthétiques qu'il serait, à même le geste scriptural, parvenu à dépasser. De ce point de vue, le rôle de l'opéra tardif de Wagner glisse dans le temps de l'écriture d'une « rivalité mimétique²¹² », voire de « l'image en miroir de sa propre poïétique et celle, quelque peu narcissique, d'un *alter ego* créateur²¹³ », à un modèle critique, qui ouvre vers l'élaboration d'un écran de projection et de ressaisissement de soi à la lumière de l'autre. Wagner métaphore heuristique, donc, qui exploite à plein le mouvement de *transport* qui définit l'opération métaphorique : à l'instar de la plus-value de signifiante qui découle de la métaphore musicale, et de la production d'un « peu de temps à l'état pur » (R-VII : 179) que génère la mise en commun de deux réalités initialement hétérogènes « pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » (R-VII : 196), c'est une poétique romanesque et une énergétique de la variation que la *métaphore* conceptuelle wagnérienne permet d'engendrer. Celle-ci reprendrait au compositeur le dynamisme d'un langage malléable et d'une syntaxe ductile, ainsi qu'une *praxis* de la révélation mise en scène sur la scène de la fiction, mais surtout dans la texture même de l'écriture. Cette révélation, du reste, semble avoir été celle de Proust également, qui aurait pressenti la nécessité de rompre les amarres wagnériennes pour n'en conserver qu'une mémoire redevable à

²¹¹ *Ibid.*, p. 210.

²¹² *Ibid.*, p. 204.

²¹³ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 70.

« l’habileté vulcanienne » (R-V : 151) de ce géant qu’il lui fallait désormais surpasser afin de poser les termes nouveaux de la modernité romanesque.

Du côté de chez Robbe-Grillet : de L’or du Rhin à l’art du rien

Alors que Proust constate, pendant le processus d’écriture, la nécessité de s’affranchir de l’ascendant wagnérien, ce dernier est sans contredit inopérant au moment où Alain Robbe-Grillet, près de trois quarts de siècle après lui, élabore son cycle « auto-hétéro-biographique²¹⁴ » (DJC : 190) sous le patronage de Wagner, pleinement conscient de la portée contestataire de son geste. Pour l’auteur, qui mène une réflexion substantielle sur les possibles de la fiction littéraire à l’ère de l’éclatement des grands récits et de la fuite irrémédiable du sens, la référence wagnérienne, à son stade terminal, permet de convoquer une forme et un simulacre pour appréhender une totalité désormais informulable. Elle indique en outre un tournant dans la production robbe-grilletienne, symptomatique d’un nouveau paradigme d’écriture au seuil des années 1980, par lequel l’œuvre du « pape » du Nouveau Roman renoue avec les affects contre lesquels il s’est toujours efforcé d’écrire. À l’en croire, Wagner et Debussy auraient constitué « l’apport [...] décisif, ou du moins, [...] aurai[en]t joué là un rôle important de catalyseur » (MR : 37) dans l’imaginaire de l’écrivain, qui retrouve en leur musique le sentiment océanique premier d’une enfance passée aux abords du littoral breton, même si, poursuit-il, ses premières armes littéraires se sont délibérément positionnées contre cette musique aimée : « Lorsque j’entreprends enfin l’écriture d’un roman, quatre ans après la libération, ça n’est certes pas dans une telle perspective, mais en réaction totale, au contraire, contre cette tentation mortelle qui va confondre l’anéantissement avec la jouissance suprême, la perte de connaissance avec l’épanouissement, et bientôt le désespoir avec la beauté de l’âme. » (*ibid.*) Comme pour Gracq, avec qui il partage d’ailleurs une éducation musicale jugée lacunaire²¹⁵, la musique wagnérienne déclenche chez Robbe-Grillet une jouissance esthétique à la fois

²¹⁴ Selon Anne Tomiche, il s’agit là d’un « clin d’œil ironique à Philippe Lejeune, qui, dans *Le pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975), distingue et considère comme mutuellement exclusives l’une de l’autre la biographie hétérodiégétique (le narrateur est distinct du personnage principal et la personne grammaticale du récit est la troisième personne) et l’autobiographie autodiégétique (le narrateur est le personnage principal et la personne grammaticale du récit est le “je”). » (« Poétique de la ruine dans *Les Romanesques* d’Alain Robbe-Grillet : l’autobiographe archéologue », in Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher [dir.], *La mémoire en ruines : le modèle archéologique dans l’imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers de recherche du CRLMC », 2000, p. 140-141 n.)

²¹⁵ « J’aurais aimé écrire de la musique. Il aurait fallu une éducation musicale, un apprentissage qui m’ont fait défaut. [...] [J]e fais un peu de peinture, mais pas assez je manque de technique. Pour la musique, c’est encore plus patent. Il faut beaucoup de connaissances. » (Alain Robbe-Grillet, « Entretien avec Françoise Escal » [1987], in Olivier Corpert et Emmanuelle Lambert [dir.], *Le voyageur : textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2001, p. 471.)

nourricière et mortifère, un état d'engourdissement qui, éveillant une pulsion de mort et un désir de dissolution, témoigne de la prégnance des lieux communs du wagnérisme plus d'un siècle après son épiceutre :

je ne pouvais entendre *Pelléas* ou *Tristan* sans me sentir aussitôt soulevé par les mouvements insidieux et redoutables de la houle, aspiré bientôt à mon corps défendant au sein d'un univers liquide, inconnu, mouvant, irrationnel, qui va m'engloutir, et dont le visage ineffable est à la fois celui de la mort et celui du désir, vieille illusion tenace de notre Occident qui court depuis Platon jusqu'à Hegel, même jusqu'à Heidegger, et à travers aussi toute la tradition chrétienne, pour qui ce monde-ci n'est qu'une apparence au-delà de quoi s'en cache un autre, plus "vrai" [...]. (MR : 37)

L'expérience wagnérienne, maritime et asphyxiante, s'oppose aux harmoniques des sphères et au chant civilisateur d'Orphée ; elle prend le relais de la mer, modélise la dissolution du sens, son instabilité : « il n'y a pas, à son écoute, élévation de l'âme : il y a enfouissement ou noyade²¹⁶. » L'imaginaire robbe-grilletien, où s'entrelacent l'obsession marine, avec ses terreurs nocturnes et l'*analogon* du flux et du reflux de la mémoire – et de l'écriture – qu'elle incarne, les légendes wagnériennes et les fantasmes sado-masochistes, apparaît *a posteriori* tout à fait désigné pour entrer en résonance avec un certain discours décadentiste de la postmodernité – qui, chez l'auteur, prend pourtant la forme d'un nihilisme heureux et créateur : « Ce monde en ruines n'est pas notre désespoir, bien au contraire, il constitue le fondement de notre liberté future, les bases mêmes de notre énergie » (DJC : 144). Wagner, comme figure et comme univers, fournit ainsi à l'autobiographe un dispositif où penser et formuler « le naufrage des idéologies communautaires » (DJC : 145, nous soulignons) et les ruines d'une littérature engoncée dans un système périmé, avec lesquelles il convient pourtant de composer : « Construire sur des ruines, en effet, ne signifie pas remettre debout quelque nouveau système de cohérence, de vérité, de verrouillage, comme si de rien n'était. C'est au contraire prendre l'état des notions ruinées et la notion même de ruine comme ferment d'une existence à inventer, légère et vacante. » (DJC : 145) Il permet enfin à l'auteur de se ressaisir à la hauteur de Wagner – « j'aurais beaucoup aimé être Wagner²¹⁷ », confie-t-il à Françoise Escal –, de penser la littérature comme « représentation impossible » (MR : 18) après les deux conflits mondiaux et la découverte d'Auschwitz²¹⁸, mais conceptualisable cependant par le biais wagnérien, en ce qu'il offre moins un relais métaphorique, comme c'était le cas chez Proust, qu'il ne sert d'*opérateur* (*ibid.*) de lisibilité et de dicibilité du réel, lui aussi champ de ruines. Du reste, le modèle wagnérien intervient moins

²¹⁶ Timothée Picard, *Wagner, une question européenne, op. cit.*, p. 129.

²¹⁷ Alain Robbe-Grillet, « Entretien avec Françoise Escal », art. cit., p. 471.

²¹⁸ *Le miroir qui revient* donne la mesure de l'enfance de l'auteur, élevé dans une famille pétainiste, antisémite et monarchiste d'extrême-droite.

comme un canevas d'écriture ou un instrument de synthèse que comme un prisme à travers lequel l'auteur fictionnalise sa propre histoire et diffracte sa fantasmagorie en une pluralité de micro-récits et de fables contradictoires. Le répertoire mobilisé n'est pas circonscrit à une seule œuvre qu'il s'agirait de réécrire, il répond plutôt d'un complexe composite où s'enchevêtrent les trames hétérogènes de plusieurs opéras, plus précisément la *Tétralogie*, le *Vaisseau fantôme*, *Tristan et Parsifal*, auxquelles sont greffées les légendes arthuriennes « non-wagnérisées » et des fictions folkloriques germaniques (le *Roi des aulnes*, entre autres, cité à quelques reprises) qui perméabilisent les frontières entre biographie et affabulation pour accomplir une véritable fictionnalisation du réel.

Dans la foulée du renouvellement narratif, qui prend assises sur le triple retour aux principes traditionnellement associés au genre romanesque (le sujet, l'H/histoire, la transitivity), et qui sanctionnerait l'avènement du contemporain en littérature²¹⁹, la contribution robbe-grilletienne à cette réhabilitation du récit et du « moi », dont il n'a eu de cesse de claironner l'extinction romanesque, peut *a priori* laisser dubitatif. Dans le même souffle que ses consœurs éditoriales Nathalie Sarraute, qui publie *Enfance* en 1983, et Marguerite Duras, avec *L'amant* de 1984, Robbe-Grillet fait paraître, également en 1984, le premier tome d'une autobiographie qui, s'annonçant de prime abord comme la réinsertion dans les rangs de l'orthodoxie littéraire, ne tarde pas à multiplier les entorses au pacte autobiographique. Il tient par ailleurs explicitement ce dernier à distance, escamotant de plus en plus le récit de vie au profit de digressions fictionnelles, le récit des aventures du comte Henri de Corinthe, figure paternelle et double « diabolique » de l'auteur avec lequel il finira pourtant par unir sa voix.

Les trois volets de la trilogie sont fédérés sous l'étiquette de *Romanesques*, indication paratextuelle doublement corrosive au regard de la forme autobiographique et, plus fondamentalement, de ses prises de position fracassantes en faveur d'un roman « sans romanesque », détrossé de ces quelques « notions périmées » (personnages, histoire, engagement, chronologie, distinction entre forme et contenu²²⁰) qu'il convient de remplacer par « des mouvements de phrases, des architectures, un vocabulaire, des constructions grammaticales, exactement comme un peintre a en tête des lignes et des couleurs²²¹. » À

²¹⁹ Dominique Viart et Bruno Vercier nuancent pourtant ce tournant de 1980, en voie de devenir un lieu commun de l'histoire littéraire, en affirmant qu'il serait « [p]lus juste est de considérer qu'effectivement *sujet et récit* (mais aussi *réel, Histoire, engagement critique, lyrisme...*) font retour sur la scène culturelle, mais sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses. » (*La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 19-20.)

²²⁰ Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées » [1957], *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2013 [1963], p. 29-53.

²²¹ *Ibid.*, p. 49-50.

la lecture de ce cycle des *Romanesques*, on s'aperçoit bien vite que la matière autobiographique est phagocytée par ce même élan terroriste contre les normes génériques : prenant le contrepied des prédicats de sincérité, de causalité et de restitution historique, la trame autobiographique robbe-grilletienne se déploie en rhizome, faisant éclater le schéma unificateur et la construction rétrospective du sens qui donnerait une impression de totalité propre à l'écriture de soi.

Le programme hétéro-auto-biographique de Robbe-Grillet a beau s'introduire au premier chef comme un récit de soi traditionnel, un éventuel « Robbe-Grillet par Robbe-Grillet » sous l'invitation de son ami Roland Barthes, et annoncer en une *captatio* volontairement subversive qu'il n'a jamais écrit sur autre chose que lui-même (MR : 10), il apparaît rapidement que l'énonciation transgresse les conventions génériques, et pulvérise les clichés de l'écriture autobiographique, de la lecture psychanalytique et des poncifs du récit d'enfance. Si le premier volume s'ouvre sur les souvenirs de jeunesse de l'écrivain, passés dans l'ancestrale demeure familiale, dans lesquels il relate sa fascination ambiguë pour l'océan, empreinte à la fois d'un désir de dissolution et d'une terreur primitive, l'interprétation psychanalytique avorte lorsque le lecteur prend conscience que c'est l'image du père, en tant que double antérieur du moi robbe-grilletien, qui hante le cycle. Ainsi proclamée, l'ambiguïté des rapports du jeune homme à la mer – l'océan, mais l'homophonie avec la *mère* est évidemment voulue – est convoquée dans toute sa psychanalytique évidence pour être aussitôt détournée, car c'est sous le signe de la musique wagnérienne, associée au père, comme on le verra, par le truchement de la figure d'Henri de Corinthe, qu'est placé le rapport intime du « je » à l'océan :

Cependant j'avais dû déjà, peu à peu, prendre conscience de l'ambiguïté de mes rapports avec cette mer dont je m'étais d'abord cru détaché. [...] Peut-être a-t-il fallu cette rupture de contact [pendant l'Occupation] physique, ombilical, et cette longue séparation pour que la métamorphose achève de s'accomplir, dans ma tête. J'imagine aussi un intermédiaire possible : la musique, dont l'apport a pu être décisif, ou du moins qui aurait joué là un rôle important de catalyseur. Je découvrais alors, avec enthousiasme, Wagner en même temps que Debussy. La succession indéfinie des accords vagues qui ne trouve jamais le repos d'une tonalité fermement assise, pour prendre pied, c'était comme la mer qui monte, vague après vague, en dépit de ses reculs spécieux. [...] je ne pouvais entendre *Pelléas* ou *Tristan* sans me sentir aussitôt soulevé par les mouvements insidieux et redoutables de la houle, aspiré bientôt à mon corps défendant au sein d'un univers liquide, inconnu, mouvant, irrationnel, qui va m'engloutir, et dont le visage ineffable est à la fois celui de la mort et celui du désir [...]. (MR : 36-37)

Le nœud sémantique généré par les espaces marins, le sentiment de l'absolu, musical comme érotique, et l'écriture de soi fait signe vers un imaginaire romantique aussi anachronique qu'outrancier dans la pratique romanesque de Robbe-Grillet. À partir d'une isotopie élémentaire, dans laquelle le ressac des

vagues correspond aux pulsions refoulées du « je » et au « jet d'écume » de la plume, image qui contribue à associer le geste de l'écrivain au désir masculin²²², c'est tout un réseau wagnérien qui tisse des foyers de sens dans l'entreprise scripturaire de l'auteur, et arrime les faits biographiques racontés à des possibles fictionnels. Ceux-ci sont dépliés autour de noyaux générateurs, qui composent une série de variations qui mobilisent toujours la figure d'Henri de Corinthe, et développent un système de micro-récits alternatifs, mobiles, sciemment contradictoires, qui infiltrent par osmose la trame donnée comme biographique jusqu'à confondre, en une seule instance protéiforme, l'autobiographe-narrateur Robbe-Grillet à Corinthe personnage, bientôt lui aussi autobiographe et narrateur.

En raison de l'impossibilité de se ressaisir, de « coïncider avec soi-même dans un tout rationnel et durable » (DJC : quatrième de couverture), tout se passe comme si Robbe-Grillet perforait le texte de lacunes mnésiques, d'incohérences historiques, de sauts logiques, de cassures et de chausse-trapes où la réalité s'engouffre pour que l'imagination s'emballe, conformément à la conception auctoriale du réel, qui débiterait « juste au moment où le sens vacille. » (MR : 212) Il arrive également qu'une anecdote *a priori* tenue pour vraie se clôture par l'aveu de sa forgerie : « Le passage qui précède doit être entièrement inventé » (MR : 24), suppose Robbe-Grillet après avoir narré son souvenir des visites nocturnes d'Henri de Corinthe. Par cette trame narrative trouée, effilochée, la fable déborde le reportage des événements saillants de la vie de l'auteur, se confond même dans un premier temps avec celui-ci en introduisant le comte Henri comme un énigmatique ami du père Robbe-Grillet et dont l'identité pose problème dès le deuxième paragraphe du premier tome :

Qui était Henri de Corinthe ? Je pense – ai-je déjà dit – ne l'avoir jamais rencontré moi-même, sauf, peut-être, lorsque j'étais encore un tout petit enfant. Mais les souvenirs personnels qu'il me semble parfois avoir gardés de ces brèves entrevues (au sens propre du mot : comme entre les deux battants disjoints d'une porte accidentellement mal close) ont très bien pu avoir été forgés après coup par ma mémoire – mensongère et travailleuse – sinon de toutes pièces, du moins à partir seulement des récits décousus qui circulaient à voix basse dans ma famille, ou aux alentours de la vieille maison. (MR : 7-8)

Progressivement cependant, le « visiteur tardif » (MR : 23) qui s'enfermait dans le salon alors interdit d'accès pour le petit Alain avec sa poupée de chiffon (AE : 31-32) n'occupe plus seulement la curiosité de l'enfant « calme au sommeil agité » (MR : 14) – en ce sens très proustien –, il devient le héros d'une séquence d'épisodes « polydiégétiques²²³ » qui, des mystérieuses chevauchées sur les berges d'un littoral

²²² Voir Timothée Picard, *L'art total, op. cit.*, p. 432.

²²³ Roger-Michel Allemand, « Renouveau et renaissance dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *@analyses*, vol. 3, n° 2 (été 2008), p. 29.

onirique aux quêtes arthuriennes dans la Forêt des Pertes, en passant par les plages de l'Uruguay comme repère de sympathisants exilés du régime nazi, sont autant d'« analogons, mais dont le rôle [est] celui d'opérateurs » (MR : 18) pour l'expression du moi et la mise en récit de son histoire personnelle. En la figure flottante d'Henri de Corinthe, tantôt « Hollandais maudit, debout sur le pont de son vaisseau sans équipage », tantôt « Tristan blessé, en proie au délire, qui guette en vain le navire ramenant la blonde Iseult » (MR : 20-21), Robbe-Grillet fabrique un personnage mythique, un signifiant vide à investir d'une pluralité de doubles de l'auteur, tant idéaux que refoulés, qui se fantasme un alter ego diabolique extériorisant les obsessions de l'écrivain en variations hyperboliques – sexualité avec les très jeunes femmes, pratiques érotiques sadomasochistes, imaginaire nazi et iconographie fétichiste autour du crime sexuel. Corinthe, *a priori* introduit comme l'ami de la famille, incarne aussi un modèle paternel, et l'on en vient à s'interroger s'il ne s'agit pas en réalité d'une fiction schizophrénique du père, un *conte* devenu *comte*, que d'un individu à l'existence historique avérée. L'autobiographe insiste du reste à plusieurs reprises sur l'éventuelle folie²²⁴ de son géniteur et sur la confusion des voix comme des silhouettes lorsque, enfant, il cherchait à entrevoir le mystérieux visiteur :

Je voulais voir Monsieur de Corinthe par la porte mal fermée de la salle du bas, dont les trop vastes dimensions et les zones de ténèbres, même en temps normal, déjà me faisaient peur. J'ai aperçu seulement la mystérieuse souche de chêne qui brûlait dans l'âtre. Et j'ai entendu des phrases lourdes et sonores, mesurées dans leur débit malgré ce qui me paraissait la violence des propos, leur véhémence en tout cas qui résonnait par instant comme le tonnerre, grondements majestueux et privé de sens où je ne parvenais pas bien à distinguer la voix paternelle de celle du comte Henri, tant elles se ressemblaient [...]. J'entretenais la vague idée [...] que le voyageur nocturne devait avoir exactement la même stature, la même moustache, le même visage que mon père. (AE : 31-32)

Pour autant que l'arc narratif consacré à Corinthe occupe un espace relativement périphérique dans le premier tome, les apparitions du comte étant intercalées entre des pans plus développés de souvenirs d'enfance et d'explorations généalogiques, le plus souvent sans lien avec ceux-ci, son importance croît dans les volumes ultérieurs, tout comme le degré de confusion entre les fils narratifs et génériques. Le récit de soi, la fiction et l'essai critique se compénètrent de manière inchoative au fil des tomes, les voix narratives de Corinthe et de Robbe-Grillet se perméabilisant toujours davantage. La récurrence des apparitions de Corinthe en train d'écrire participe à la construction d'un reflet scriptural de l'écrivain, une figure spéculaire qui menace d'usurper à tout moment la narration. L'image du double de l'écrivain est

²²⁴ « [...] c'était un bon père, parce qu'il était *fou*. Maman a toujours prétendu, avec sérieux, que papa avait quelque chose d'un peu dérangé dans la tête, et sans doute des troubles mentaux caractérisés. » (MR : 80) De plus, le père de Robbe-Grillet, blessé à la tête lors de la Première Guerre mondiale, cherche à « se faire reconnaître comme "fou" officiellement » (MR : 83) auprès des ministères pour augmenter ses rétributions d'ancien combattant.

d'ailleurs esquissée dès *Le miroir qui revient*, lors de la pénultième « variation corinthienne²²⁵ » pour reprendre l'expression de Pierre Brunel, qui dépeint le comte Henri « assis derrière son bureau surchargé de paperasses en désordre, qui doivent être les brouillons sans cesse remaniés de ce manuscrit aujourd'hui perdu [...] auquel il travaillait depuis fort longtemps. » (MR : 218) Le texte reviendra à plusieurs reprises sur ce mystérieux manuscrit, sans jeter un éclairage fixe sur ce qu'il contient, laissant toujours ouverte la question générique mais nous invitant à présumer la réflexivité entre le programme robbe-grilletien et l'ouvrage corinthien : « nous supposons seulement qu'il contenait un mélange – mouvant lui aussi – d'autobiographie et de théorie “révolutionnaire”, auquel s'ajoutait (du moins je le soupçonne) une part indéterminée de politique-fiction, pour ne pas dire de roman » (AE : 25). Ailleurs des fragments consacrés à la *Tétralogie*, réinterprétée à la lumière d'un chaînon manquant qui ferait de Hagen, fils d'Alberich, le véritable héros wagnérien, sont textuellement enchâssés dans l'œuvre, incorporés au fil de réflexions dont on ne sait plus vraiment si elles participent du monologue intérieur de Corinthe ou si elles doivent être attribuées à Robbe-Grillet lui-même :

Le héros vivant ne peut être que négatif. De toute son énergie vitale, de toute sa vaillance [...] il s'oppose. Tandis que le gentil chevalier de la raison, du bien, de la vertu, champion aveugle du dieu des lois et de la vérité totalitaire, se condamne par là même à l'effacement, l'homme libre du futur (ce creux qui toujours m'appelle) se dresse à l'horizon comme un vide géant. Rien, cette écume vierge vers... [...] Le dernier écrivain, mal armé encore, qui en préfigure aujourd'hui l'espoir chimérique, se ressent déjà lui-même comme une faille dans l'ordre des choses [...] : il est l'absence, il est l'oubli, il est la déroute. (AE : 82, nous soulignons.)

À travers Corinthe qui écrit sur Wagner, lequel intègre également la galerie des doubles de Robbe-Grillet, se dessinent les contours de la figure mallarméenne du dernier écrivain, vers lequel convergent, dans l'extrait ci-haut, des bribes intertextuelles, qui reviennent à plusieurs reprises dans le cycle. Ailleurs, le texte souligne la ressemblance physiologique de Corinthe avec le « portrait de Mallarmé assis à sa table de travail, par Manet » (MR : 71), toile qui sert également de modèle pour un personnage de *La maison de rendez-vous* (1965), nous est-il dit, Édouard Manneret (!) systématiquement représenté à son bureau dans ce dernier roman, et dont l'auteur confirme qu'il s'agit là d'un de ses nombreux doubles dispersés au fil de sa production romanesque : « J'aurai en somme seulement [...] compliqué un peu plus la donne et proposé comme nouveaux opérateurs de nouvelles cartes truquées, en introduisant cette fois parmi les effets de personnages qui avaient nom Boris, Édouard Manneret, Mathias ou Joan Robeson, un autre effet de personnage qui s'appelle moi » (AE : 69). Le syntagme « mal armé » apparaît initialement pour

²²⁵ Pierre Brunel, « Variations corinthiennes : *Le miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet », *Mythocritique*, op. cit., p. 282-291.

qualifier le « je » robbe-grilletien, dans l'exposition de son programme autobiographique : « Je ne suis qu'une sorte d'explorateur, résolu, *mal armé*, imprudent, qui ne croit pas à l'existence antérieure ni durable du pays où il trace, jour après jour, un chemin possible. » (MR : 13, nous soulignons) Enfin, la référence mallarméenne, qui dresse une autre passerelle entre Robbe-Grillet et Wagner, entre la littérature et la musique, creuse également les affinités poético-spirituelles entre les deux auteurs qui, à un siècle de distance, travaillent à une désagrégation des principes de la poésie et du vers, d'un côté, et du roman et de l'autobiographie, de l'autre. Aux deux extrémités de la modernité, deux Livres sur rien, en fragments, dans le sillage des idéologies effondrées ; mais si le programme mallarméen pense l'avènement du Livre et la restitution du cérémoniel poétique sur l'abîme du religieux, Robbe-Grillet pense la ruine sur les ruines, la décomposition à l'infini, la signification par la négative ou, plus exactement, la dissolution du sens perpétuée par son entreprise de mise en ordre : « Je découvre ici progressivement que je ruine ce que je rapporte. [...] Notre passé serait trop friable, par nature. Si l'on veut se retourner sur lui, on achève de le réduire en poussière. » (DJC : 190) L'écrivain moderne, pour Robbe-Grillet, c'est Orphée qui se retourne vers Eurydice pour délibérément s'en débarrasser, et vider son chant de toute forme de finalité.

À ce premier nœud de convergence scripturaire entre Corinthe et Robbe-Grillet s'ajoute l'osmose des instances énonciatrices à partir d'*Angélique* : l'extrait que nous avons convoqué, où le comte travaille à sa réécriture de la *Tétralogie*, se termine ou, plus exactement, ne se termine pas, sur un signe de deux-points, qui opère alors un brouillage entre les niveaux diégétiques, comme si le scripteur mis en abyme héritait de la voix narrative. « Hypertrophie démesurée de l'ego, révélation de soi-même comme figure du seul sur-moi possible, incapacité fondamentale à communiquer avec autrui, désir meurtrier à tous les niveaux, tel est le signalement déplorable du dernier écrivain, qui poursuit : » (AE : 84-85) – il poursuit en réalité sur un saut de section qui embraie vers le récit labyrinthique où Corinthe, focalisé sous une narration hétérodiégétique, recherche le soldat Simon perdu dans la bien-nommée forêt des Pertes. Cette longue digression sylvestre, développée sur près de cent pages au milieu du second *opus*, transforme la guerre de 1914-1918 en décor wagnérien, forêt labyrinthique et maléfique peuplée de filles-fleurs dédiées à perdre les chevaliers-soldats qui s'aventurent dans ces carrefours aux milles branches, et dans un même élan, à étourdir le lecteur qui s'enfonce lui aussi dans les dédales de la suite de variations. Si l'intertextualité wagnérienne se fait discrète dans *Le miroir qui revient*, n'affleurant que lors de mentions ponctuelles des goûts musicaux robbe-grilletiens et de correspondances filées entre la mer et l'œuvre de Wagner ou de Debussy, *Angélique ou l'enchantement* se compose comme une mosaïque de référents et de motifs wagnériens, fresque dépliant à l'infini puisque l'auteur, semble-t-il, pourrait poursuivre

toujours davantage la série de variations sur les noms (Henri de Corinthe, Henri Robin, Lovis Corinth, Henri de Kerillis ; Angélique Arno, Marie-Ange Van de Reeves, Angélica von Salomon, la fréquence de l'adjectif *angélique* dans le tissu de l'écriture ; le cortège des « fées-fleurs » (AE : 50) aux noms opératiques de Morgane, Carmina, Manrica, Mina et Carmen) et des configurations narratives en donnant des tours supplémentaires au kaléidoscope des allusions wagnériennes.

La première variation montre le père de Robbe-Grillet, désigné ponctuellement comme Henri Robin, à qui un vieillard mystérieux donne une faux avant de disparaître « ainsi qu'aurait fait la fille de Wotan après avoir choisi le jeune héros qui va périr au combat, puis, lui confiant la lance sacrée pour cette ultime épreuve, l'avoir averti juste avant l'aurore de son illustre et tragique destin. » (AE : 48) Une prisonnière, ligotée à une charrette et « d'une beauté presque immatérielle, cristalline, angélique » (AE : 49) le surprend, tandis qu'« une frayeur soudaine – si jolie qu'elle paraît feinte – se peint sur les traits de la diaphane ondine, dont le guerrier troublé ne sait plus trop si elle est la chaste messagère de Wotan, ou la fée-fleur placée en travers de son chemin par l'enchanteur Klingsor. » (AE : 50) Comme souvent chez Robbe-Grillet, l'hypertrophie du cliché correspond à un potentiel de variabilité infini : les jeunes captives se spectralisent, toutes pareilles les unes aux autres, ligotées à la charrette et d'une sensualité sur laquelle le texte ne manque jamais d'insister. À la suite de l'explosion d'une mine qui désarçonne Henri Robin, tandis que « la Walkyrie, sur son cheval ailé, est descendue vers lui pour l'emporter au Walhalla » (AE : 52), la deuxième variation s'entame sur Corinthe, qui cherche ce jeune brigadier au cœur pur chargé de surveiller « une jeune fille soupçonnée d'être un agent ennemi » (AE : 71), elle aussi d'« une sensualité précoce et ravageuse [...] qui l'aurait autrefois fait condamner comme sorcière, succube, démon femelle et suppôt de Satan. » (AE : 71-72) La focalisation glisse vers ce soldat, Jean-Cœur Simon, qui escorte la jeune prisonnière à travers la forêt, guidé par le pépiement d'une « espèce de fauvette [qui] accompagne les voyageurs, en se posant d'arbuste en brindille [...] [et] pousse de menus cris, discrets, sur deux ou trois notes éparses » (AE : 73) : comme l'oiseau guidant Siegfried, « [o]n dirait qu'elle raconte quelque chose, comme un enfant qui articule doucement des mots isolés, des lambeaux de récits [...]. Et Simon a l'impression, par instant, que l'oiseau cherche à lui communiquer un message. » (*ibid.*) Conformément à la matrice wagnérienne, Simon ne parvient pas à déchiffrer le sens de la mélodie de l'oiseau, et aucune brûlure de dragon ne lui livrera le secret du langage aviaire. À l'aune de la réécriture robbe-grilletienne, dans laquelle Siegfried l'imbécile ferait l'objet d'un « cruel mépris » (AE : 21) de la part du compositeur, le jeune premier cède aux supplications de la fillette de s'arrêter un moment, permettant à celle-ci de se dérober à ses chaînes et accomplir sa fonction présumée de succube. Le texte ne reviendra pas sur Simon,

mais nous laisse deviner, par l'enchaînement du texte sur un extrait de l'essai wagnérien rédigé par Corinthe, de l'abominable fin du soldat : « Siegfried, émasculé par le vagin à dents, ne pourra pas donner d'enfant à Brunehilde » (AE : 82). L'imaginaire wagnérien, chez Robbe-Grillet, n'atténue pas son univers fantasmagorique violent, bien au contraire, et le cliché pornographique de la féminité castratrice ne fait que renforcer la médiocrité du jeune héros aux yeux de l'auteur qui lui préfère la figure de Hagen, plus sombre, amoral et machiavélique.

Pour autant que le glissement entre les deux tableaux suggère *a priori* que les aventures de Simon forment en réalité un récit enchâssé dans la production scripturaire du comte, l'intégration de segments auxquels travaille effectivement le scripteur dément cette impression et achève de brouiller les cadres diégétiques déjà poreux et malléables :

Une scène ainsi manque à la *Tétralogie*, qui en serait même probablement la scène centrale, celle du retournement. Au cœur de la forêt perdue, où l'oiseau tente en vain de l'avertir, l'innocent Siegfried se livre sans le savoir à la fée Morgane, c'est-à-dire à l'enchanteur Klingsor, qui va d'ailleurs bientôt repaître sous les traits d'un inquiétant docteur. Car c'est elle, Morgane, qui a suscité sur le chemin du héros candide, en faisant mine de la lui livrer, la fille-fleur au parfum de mousse musquée, dont ont déjà été victimes tant de chevaliers téméraires et sans cervelle : Amfortas, Lancelot, Perceval... Et l'églantine-illusion née du fantasme s'apprête à ravir au garçon sa virginité, pour mieux le vouer ensuite à l'impuissance. (AE : 81-82)

Voilà résumées et transposées en figures wagnériennes les pages qui précèdent immédiatement, et dont la redondance tient lieu de grille herméneutique pour les scènes qui suivent. À l'émasculatation de *Simon-Siegfried* succède le triomphe de *Hagen-Henri*, cet « homme libre du futur, auquel celui-ci rêve en montant la garde au bord des eaux troubles du Rhin » (AE : 82), sur lequel le texte enchaînera par la suite. Sous les ordres du docteur Morgen – décidément –, « qui semble avoir joué ici un rôle déterminant » (AE : 85) dans l'orchestration des opérations, le capitaine parcourt la forêt des Pertes en suivant les pépiements de ce « petit oiseau solitaire à tête rousse » qui, « en dépit des blancs variables qui trouvent comme au hasard la brève mélodie, c'est toujours la même phrase qu'il répète » (AE : 88). En contrepoint du pépiement oraculaire de la fauvette se fait entendre un chant féminin « avec des douceurs de velours en *mezzo forte*, des murmures de gorge à peine audibles, des résonances chaudes et profondes dans les notes basses » (AE : 90). Alors Corinthe « cherche à reconstituer la ligne musicale d'une sorte de refrain, ou plutôt de leitmotiv qui revenait à l'improvisiste, sous diverses formes, dans les accents nostalgiques qui l'ont à l'instant charmé. » (AE : 91) Le vocabulaire opératique se mêle ici au champ lexical de la séduction, les fils narratifs de la légende wagnérienne et du conte érotique continuent de prolonger leur pas-de-deux qui structure le texte en le défaisant simultanément. La mélodie en langue étrangère, qui

contribue à faire du texte une caisse de résonance, conduit Corinthe à tomber sur la même fillette diabolique, qui se présente cette fois sous le nom de Manrica – dont l’anagramme ne trompe à l’évidence guère le lecteur – et qui, à bout d’histoires mensongères et contradictoires, rejoint Corinthe sur son cheval. Quelques pages plus loin, le narrateur – Robbe-Grillet, cette fois, qui feint de récupérer le contrôle sur son imagination et sur sa mémoire parties en vrille – reprend les rênes de son récit et s’étonne d’en perdre ainsi le fil, de se laisser égarer dans le labyrinthe de ses souvenirs qui, comme la géographie de cette forêt des Pertes, égare le sujet autobiographique et perd le sens – et les lecteurs par le fait même – à travers la reprise sérielle des mêmes succédanés légendaires : « Pour qui donc est-ce que je raconte tout cela ? Ces images plus ou moins décousues dont j’essaie patiemment de renouer les fils – rompus sans cesse à nouveau – je sais qu’elles viennent d’abord de mon enfance, construites dès cette époque dans ma mémoire à partir des récits fragmentaires et pudiques se rapportant à la terrible guerre » (AE : 104). De retour dans les ornières de l’autobiographie en règle, l’auteur évoque des coupures de journaux illustrés du temps de l’Occupation dont il se rappelle, un portrait de sa mère en jeune institutrice lors d’un séjour en Allemagne avant sa naissance, glisse au passage quelques mots sur sa situation présente d’écriture où, actualisant le réseau de descriptions antérieures de Corinthe à sa table de travail, les feuilles éparées sur le bureau et le tableau suspendu sur le mur occupent la focalisation du « je ». Cette interruption, néanmoins, est transitoire, l’écriture se hâte de regagner les voies dédaléennes de la fiction et du fantasme, pour reprendre la chevauchée de Corinthe et de Manrica dans les forêts des *Nibelungen*. Pourtant le registre a changé, il n’opère plus en terres wagnériennes mais semble avoir basculé en plein *Roi des Aulnes* ; de même, la narration passe abruptement au « je », la monture galope dans la forêt, une meute de loups à ses trousses.

Manrica, glacée de peur, [...] murmure d’une façon presque continue des mots que je comprends à peine, formant une sorte de litanie gémissante et sans suite, produite apparemment par le délire fiévreux. Elle répète : « Plus vite, il faut aller plus vite ! [...] Les longues mains noueuses des hêtres se penchent vers nous pour nous retenir... [...] N’entends-tu pas leur murmure méchant autour de nos oreilles ? Ne sens-tu pas la glace qui descend peu à peu sur nous ? ... Ne reconnais-tu pas la morsure des loups [...] Et ne vois-tu pas comme je brûle ? » (AE : 120)

L’intertextualité avec le poème de Goethe, mis en musique par Schubert, est à peine masquée : l’extrait reprend quasi telle quelle la disposition actantielle – la jeune fille fiévreuse qui s’agrippe au buste de Corinthe, figure paternelle des jeunes filles qu’il fiance dans d’autres variations corinthiennes, le cheval au galop dans la nuit tandis que les branches des hêtres dessinent des ombres menaçantes à l’horizon – et traduit en français, presque intégralement, des vers de la ballade : « *Siehst Vater, du den Erlkönig*

*nicht? Den Erenkönig mit Kron und Schweif? [...] Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht*²²⁶? » Un vers du *lied* avait d'ailleurs été textuellement convoqué dans *Le miroir qui revient*, dans un segment qui relate la prédisposition du père Robbe-Grillet aux cauchemars violents (MR : 83). Cette subtile résonance, qui a sans doute échappé au lecteur à la première lecture, permet de cimenter l'interprétation et d'éprouver à nouveau les distorsions que l'auteur inflige au programme autobiographique. Placé au cœur du deuxième volume de la fresque et, par conséquent, à l'exact milieu de l'ensemble des *Romanesques*, ce fragment a tout du récit de cauchemar récurrent, pour lesquels la psychanalyse se passionne, et augure l'avènement d'un sens fédérateur, d'une confession révélatrice par laquelle l'enfant « au sommeil agité », écrivant pour se délivrer des « monstres nocturnes » (MR : 17), nous livrerait enfin la clé de ses déviances, la scène primitive qui irrigue sa production artistique depuis les nappes de son inconscient. Mais c'est bien mal connaître Robbe-Grillet, qui abandonne son lecteur à l'apex de l'aventure, et laisse Manrica crier sans qu'« aucun son ne sort[e] [...] de sa gorge Alors, brusquement, tout s'arrête : le mouvement fou s'est figé, d'un seul coup, dans l'éternité d'une gravure en noir et blanc de l'*Illustration*. » (AE : 121-122) Par un procédé de métalepse qu'exploite couramment l'auteur, la scène d'action se révèle en réalité une fabulation à partir d'une image mise en abyme, une simple fantasmagorie textuelle dans le labyrinthe de l'imaginaire robbe-grilletien, et le contrat psychanalytique, s'érigeant sur des pilotis sciemment galvaudés, s'écroule sous la chiquenaude de l'autobiographe indocile.

La topique du cauchemar appelle ici quelques remarques complémentaires au regard de la structure à variations que l'auteur met en application. Si cette dernière n'est pas exclusive aux *Romanesques*, et charpente en majeure partie le corpus robbe-grilletien, sa mobilisation dépasse ici la simple expérience de pensée ou le puzzle architectonique ; elle participe au contraire du programme thématique et identitaire au fondement du récit de soi. Dans un entretien de 1987, Françoise Escal remarquait, au grand plaisir de Robbe-Grillet, qu'il traitait « le thème en littérature, qui est une unité de contenu (l'amour, la mort), comme on le traite en musique [;] [il] tent[e] d'en évacuer le contenu, d'en faire une unité signifiante, formelle : [il] choisi[t] à dessein des clichés, des stéréotypes, des idées reçues dont la platitude est évidente et donc le sens neutralisé, pour en jouer comme purs composants de la forme²²⁷... » En d'autres termes, il construit ses romans sur le modèle du thème et de la variation à partir d'un énoncé narratif minimal, dont on a déjà mis en relief l'érotisme stéréotypé et la teneur insipide, pour en explorer les mille développements potentiels. La répétition d'une cellule initiale, en ce qu'elle correspond à la variation au

²²⁶ « Père, ne vois-tu pas le Roi des Aulnes ? Le Roi des Aulnes avec sa traîne et sa couronne ? »

²²⁷ Françoise Escal, in « Entretien avec Françoise Escal », art. cit., p. 480.

degré zéro, et les manipulations multiples par lesquelles l'auteur travaille ensuite son texte, interviennent dans l'œuvre comme des points d'ancrage, des modes d'inscription dans une individualité et dans un monde qui dépassent tant l'intelligence que le discours. En faisant tourner les fictions corinthiennes au kaléidoscope de sa fantasmagorie, le « je » robbe-grilletien explore les virtualités de son imaginaire, se fabrique des identités alternatives et malléables par lesquelles il se réapproprie les régions inconnues de sa conscience et de son passé. L'autobiographe adulte répond alors du sommeil agité de l'enfant qu'il fut en s'appuyant sur la reprise cyclique de situations familières, sur le retour du même (en autarcie ou en relation d'intertextualité) comme générateur d'une mise en ordre provisoire du monde, de l'établissement d'un espace signifiant, fût-il éphémère, par lequel s'enraciner dans ses modalités propres d'être et de sentir. En ce sens, la poétique des *Romanesques* correspond bien au concept de *ritournelle*, tel que s'en sont emparé Gilles Deleuze et Félix Guattari, comme principe premier de la musique. À l'aube de la postmodernité, l'auteur des *Romanesques* opère un pas de côté : il ne cherche plus à sonder les arcanes de son inconscient pour identifier le déclencheur de ses cauchemars, mais utilise plutôt le motif générateur comme socle d'une production intensive de systèmes factices et contradictoires qui, donnant momentanément sens au chaos, s'annihilent les uns les autres. Il est comme cet enfant « dans le noir, saisi par la peur, [qui] se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos [...] ; elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos²²⁸ ». En d'autres termes, il s'agit de partir de la répétition d'une cellule pour en suivre les lignes métamorphiques, les « “lignes d'erre”, avec des boucles, des nœuds, des vitesses, des mouvements, des gestes et des sonorités différentes²²⁹ », qui se transforment sur plusieurs plans parallèles ou concurrents sans affecter le motif initial, toujours à reprendre. Chaque variation corinthienne ne renvoie pas à l'épisode donné d'une vie où s'articuleraient différentes étapes interdépendantes ; tout à l'inverse, elles se développent selon des trames autonomes, autarciques, disjointes les unes des autres, qui n'obéissent à aucune synthèse, aucun centre fédérateur, pas même le motif duquel elles sont issues.

Cette trilogie au centre vide, qu'annonçait déjà la béance au centre du second titre, *Angélique ou l'enchantement*, avec son trou au beau milieu qui tient lieu de métaphore (sans doute en partie grivoise²³⁰) à la structure du triptyque, trouve dans l'anneau de Wagner un *analogon* poétique explicitement

²²⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1990, p. 382.

²²⁹ *Ibid.*, p. 383.

²³⁰ Alberich « va fabriquer un anneau, symbole du manque, de l'ouverture et de la féminité. » (AE : 21)

revendiqué, à en croire l'insistance avec laquelle le texte revient sur ce dernier : « Je le sais, c'est seulement parce qu'il y a du néant dans ma conscience (ce centre vide au cœur de l'anneau forgé par Alberich) que peut se dévoiler un monde devant moi, un monde que mon être vidé de soi projette et réalise. » (AE : 125) L'irruption de cette réflexion en l'exact milieu de la fresque n'est évidemment pas anodine. Comme dans la *Tétralogie* selon Corinthe, il manque une scène centrale aux *Romanesques* ; mais paradoxalement, en raison de cette béance primordiale, la trilogie représente le réel sans doute mieux que toute œuvre fabriquée selon les conventions réalistes et les lois de l'ordonnement causal, que tout récit de soi modelé au sens unique des notions périmées du destin et du progrès. En dépit de la combinatoire des fables et des tableaux fantasmatiques multipliables à l'infini dans la ritournelle – ou dans le cercle – à laquelle donnent naissance les proliférations textuelles, la fresque exprime au mieux la condition moderne de l'écrivain dans le langage et dans le monde : « ce monde-là, celui où nous vivons et que nous faisons semblant de croire solide, hanté au contraire par l'origine même de son apparition (je veux dire le néant, qu'il voudrait oublier), se trouve immédiatement frappé de suspicion : il vient de la négation radicale et menace aussitôt d'y retourner. » (AE : 125) Il n'y a plus moyen de saisir le noyau plénier de l'être, pas plus qu'il est possible d'atteindre le moi par le travail archéologique du récit ou de la cure psychanalytique : que le « labyrinthe du système narratif mime un espace égotique impossible à circonscrire ou même à traverser²³¹ » dit en réalité le creux qui en occupe le cœur, « le manque fondamental qui troue le centre de l'homme » (AE : 22). L'écriture autobiographique, et *a fortiori* toute œuvre d'art, engagent nécessairement une forgerie, dans tous les sens du mot, une armature à ciseler *autour* du centre de gravité conçu comme un vide ontologique qui ne focalise le récit qu'au risque de l'annihiler :

Seule l'œuvre d'art, le texte directement produit par l'angoisse, pourraient ainsi, paradoxalement, échapper pour les siècles des siècles au vide qui les a, eux aussi, mis au monde. Tandis qu'à chaque instant s'effondre devant moi l'univers quotidien, l'écriture de l'imaginaire construit à partir du néant lui-même (pris comme structure) un anti-monde, sur lequel l'angoisse fondamentale ne pourra plus jamais avoir de prise, car c'est cette angoisse précisément [...] qui constituera le matériau dont il est bâti. (AE : 126)

Une telle poétique du vide fait donc de la structure – du cadre – le socle de son herméneutique. Ernstpeter Ruhe souligne à ce titre l'espace considérable occupé par la théorie cinématographique robbe-grilletienne dans *Angélique*²³², qui prend le contre-pied du manifeste du réalisme filmique d'André Bazin pour

²³¹ Roger-Michel Allemand, « Renouveau et renaissance dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », art. cit., p. 33-34.

²³² Ernstpeter Ruhe, « Centre vide, cadre plein : *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », in Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe [dir.], *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, G. Narr, 1992, p. 31-32.

plaider au contraire une esthétique qui « désigner[ait] sans honte son propre matériau, ainsi que le travail créateur effectué sur lui » (AE : 182) : le film, comme les *Romanesques*, prend uniquement forme sur les échafaudages qui le soutiennent, dans les pourtours de ce miroir sans tain qui revient, flottant sur les vagues pour ne réfléchir que « le tendre visage blond de [l]a fiancée disparue [de Corinthe], Marie-Ange qui s'est noyée sur une plage de l'Atlantique, près de Montevideo, et dont on a jamais retrouvé le corps. » (MR : 94) Miroir qui réverbère le fantôme de la femme disparue, anneau d'or qui enceint l'air pour n'être plus qu'« or du rien » (DJC : 220), c'est dans les cadres de la fiction qu'est sise la pierre de touche du texte : « C'est la tension dialectique entre bord et milieu, l'implication de l'un dans l'autre qui tient la structure lacunaire en suspens. [...] Le néant qui troue, qui abîme le milieu finit par envahir et anéantir les bords²³³. » Aussi l'*explicit* du second volet révèle-t-il la cellule génératrice de la série des variations corinthiennes, l'*urszene* dont découle la chaîne des négatifs modalisés tout au long du cycle et qui fait irruption à la fin du texte, comme par un sursaut de l'inconscient que prépare le prénom qui ne cesse d'apparaître, dans sa forme adjectivale, dans le second tome des *Romanesques* : « Méfions-nous donc des bâillons moralisateurs, et méfions-nous aussi des trop purs enfants au cœur angélique... (Est-ce un hasard si ce prénom sans cesse repoussé, mais intimement lié – comme on sait – à ma propre histoire, apparaît ici pour la seconde fois en trois paragraphes ?) » (AE : 195)

Adolescents, la « vraie » Angélique et le jeune Alain s'adonnent à de fausses séances de lutte dans les champs – qui ne sont pas rappeler les corps à corps de Gilberte et de Marcel aux champs Élysées –, découvrant leurs différences sexuées, et, avec « une sorte de révélation religieuse, obscure, angoissante[,] le désir du désir de l'autre. » (AE : 238) Le champ lexical du sacré, évidemment non fortuit au sein de ce texte-bijou, intègre le réseau de motifs wagnériens qui traverse la prose : « comme elle sourit gentiment d'un air complice, feignant pour ma part de commettre une agacerie sans conséquence, mais, en réalité, avec autant de précautions que l'enfant de chœur qui ôte, sur l'autel, un carré de soie rose recouvrant le saint graal, je soulève les volants de la courte robe à fleurettes en tissu léger. » (AE : 240) L'association entre le Graal et le sexe féminin, récurrente dans la symbolique païenne comme nous l'avons d'ores et déjà évoqué, est renforcée par le sang des règles d'Angélique, qui surprend l'adolescent, ignorant des lois de la biologie féminine et qui croit ainsi l'avoir blessée. Lui ordonnant de lécher ses doigts maculés de sang, la fillette affirme ensuite lui avoir jeté un sort qui le condamnera, dit-elle, à l'impuissance « pour toujours. » (AE : 245) L'enfant Robbe-Grillet, avant de se ressaisir sous les traits de Hagen, fut d'abord

²³³ *Ibid.*, p. 32.

un Parsifal, ou un Siegfried comme Jean-Cœur Simon, émasculé par l'*enchantement* d'une jeune fille, mi-ange mi-sorcière, que l'on retrouvera noyée et sans doute violée, « flotta[n]t entre deux eaux, pâle Ophélie, dans un trou profond entre des roches sombres » (*ibid.*) En un retournement scabreux de la scène de Siegfried et de l'Oiseau – la fauvette oraculaire arbore un plumage roux, comme la chevelure d'Angélique –, l'auteur n'apprend peut-être pas le langage des oiseaux après avoir léché le sang de ses doigts, mais il se destine à tout le moins à une carrière littéraire au sein de laquelle cette anecdote sera modulée et transposée de multiples manières. Comme le remarque très justement Mireille Calle-Gruber, la « vraie histoire » d'Angélique qui, selon l'aveu de Robbe-Grillet, aurait servi de modèle pour la petite Violette du *Voyeur*, « se termine là où (re)commencerait le récit du *Voyeur*²³⁴ », en une énième compénétration de la fiction et de la réalité.

Cette expérience certainement traumatique pour l'auteur, générateur textuel fécond dans le cycle autobiographique et, plus largement, dans la fantasmagorie robbe-grilletienne, est glosée à travers un prisme wagnérien, récupéré au service d'une transgression à l'endroit de la morale et du sens. Elle entrelace en un même noyau primitif les dangers de l'océan, la pulsion de mort, le désir érotique et la scénographie opératique. Mais elle évoque en outre un autre passage dans *L'or du Rhin*, plus symbolique cette fois, que la redondance en amont des fragments critiques sur la *Tétralogie* (et en aval, comme on le verra) permet de deviner : rappelons que, pour qu'Alberich dérobe l'anneau, il doit renoncer à l'amour des filles du Rhin, de manière somme toute assez proche de l'enfant Robbe-Grillet, qui perd Angélique pour que se déploie, alimenté par le drame de sa mort tragique, son imaginaire romanesque singulier. À la lumière de cette équation aux variables incertaines, où Robbe-Grillet se projette à la fois dans les traits de Siegfried, de Hagen et d'Alberich, l'essai consacré à la *Tétralogie* permet de dégager les contours du héros négatif auquel s'identifie l'auteur, en plus de poser les bases d'une véritable poétique. L'opuscule apocryphe de Corinthe s'impose en effet comme la clé de voûte de l'œuvre, et les extraits qui émaillent les trois volumes du cycle constituent autant de points de repères en vue d'un passage, qui fait irruption dans le texte environ à la moitié du troisième tome, et qui « en dépit de sa grandiloquence un rien outrancière, toujours signe d'ironie et de duplicité²³⁵ », posant non seulement les jalons d'un art poétique, mais définissent une pensée de l'Histoire qui opposerait à « l'impossible chronologie » (DJC : 142) progressiste un régime d'historicité archéologique, formé de sédiments et de ruines coexistant en un même espace. Ce passage collige les références wagnériennes déclinées tout au long des trois tomes en

²³⁴ Mireille Calle-Gruber, « Alain Robbe-Grillet, l'enchanteur bio-graphe », *Littérature*, n° 92 (1993), p. 35.

²³⁵ Timothée Picard, *L'art total, op. cit.*, p. 439.

une série de variations sur la mer, les forêts enchantées peuplées de filles-fleurs lubriques qui conduisent à la perdition les chevaliers-soldats à la charrette, tous ces « Gauvin, Tristan de Léonois, Perceval, Lancelot du Lac, Arthur de Bretagne » (AE : 8) qui sont autant d'anti-modèles pour l'écrivain qu'ils condensent l'échec des utopies modernes, le naufrage des idéologies et l'écroulement des systèmes (DJC : 17) totalisants. Il correspond également à une confusion énonciative paroxysmale, lors de laquelle la narration se livre dans toute sa dualité schizophrénique : l'entame de ce passage concerne d'abord l'entrée en littérature de Robbe-Grillet, dans « les ruines de la vieille Europe écrasée sous les bombes, son passé historique parti en fumées, ses maisons natales anéanties (celle de Goethe à Francfort-sur-le-Main, celle de Wagner à Leipzig et la pauvre mienne à Brest) » (DJC : 142-143), abandonnant sa carrière de « jeune ingénieur de recherche agronomique, passionné par la biologie [...] pour élaborer d'aléatoires architectures romanesques [et] construire malgré la peur et sans aveuglement quelque chose de solide sur ces débris » (DJC : 143). L'historicité avérée de ces éléments est cependant mise en doute par le glissement vers la focalisation sur Henri de Corinthe quelques lignes plus loin : « Hommes de peu de foi, pourquoi pleurez-vous ? écrit à la suite le comte Henri, en réponse à soi-même. [...] Ici, le mémorialiste obstiné que gagne la fatigue s'interrompt un instant, il trempe derechef son stylographe au mécanisme défectueux dans un reliquat de liquide noir » (DJC : 144). La position de mémorialiste achève de brouiller complètement le statut de l'énonciation et, par le fait même, à assimiler les positions wagnériennes du comte au programme robbe-grilletien, en une construction qui excède le simple dispositif spéculaire pour replier l'œuvre autobiographique sur l'*opus* virtuel de Corinthe en un seul et même texte.

Si l'opéra wagnérien envisageait, un siècle auparavant, fédérer en un seul véhicule la totalité historique, politique, mythique et esthétique de l'expérience humaine, dont elle parvenait à communiquer le sentiment de plénitude *via* la musique, Robbe-Grillet, un siècle plus tard, est tout à fait conscient de l'illusion au fondement de sa démarche. Il joue par ailleurs de celle-ci, exploitant l'écart incommensurable creusé entre l'idée de la totalité, symbolisée par le référent wagnérien, et la totalité réelle, impossible à condenser et plus que jamais protéiforme. La poétique de l'auteur, tout comme la réflexion sur la « ruïnification généralisée²³⁶ » du sens à l'origine de sa démarche scripturale, se présente explicitement comme un équivalent, en littérature, du travail sur la tonalité et l'éclatement des formes accomplis par Wagner en musique :

²³⁶ Anne Tomiche, « Poétique de la ruine dans *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet : l'autobiographe archéologue », art. cit., p. 148.

Mais toute l'œuvre de Wagner ne se construit-elle pas, précisément, sur les glorieuses ruines du système tonal dont elle devient l'apothéose ? Ainsi en irait-il du roman moderne – le dernier roman – qui édifie ses structures mouvantes avec le matériau ruiné de l'ancien, celui du réalisme, c'est-à-dire de la certitude. Tandis que l'exaltante, hypothétique et vertigineuse physique des particules consomme à son tour la ruine de toute matière ferme et stable. (DJC : 144)

Wagner sert donc de véhicule à l'auteur pour façonner une esthétique négative, qui ne s'illusionne pas de la matière en ruines avec laquelle il doit composer et qui s'échafaude autour du vide au centre de l'anneau. *L'Or du Rhin* wagnérien devient un « or du rien » (DJC : 220), voire un art du rien, une œuvre-bijou dont le centre serait absent, « puisque à l'intérieur de nous-mêmes il n'y a plus rien que *pro-jet*, c'est-à-dire du vide, le “creux toujours futur” » (DJC : 146). En une projection fantasmatique, non dénuée d'un certain narcissisme, Robbe-Grillet envisage son œuvre littéraire et l'importance historique de celle-ci à la hauteur du modèle wagnérien, qu'il module selon les conjonctures épistémologiques du XX^e siècle. À l'ombre portée de la totalité wagnérienne, le discours robbe-grilletien réaffirme la nécessité du fragment, non plus le microcosme romantique supposé évoquer le tout, mais plutôt la mosaïque de possibilités qui coexistent sans souci de respecter la causalité ni l'enchaînement logique. Le triptyque des *Romanesques*, qui, ce faisant, inscrit la production de l'auteur sous un régime d'historicité contemporain, utilise la référence wagnérienne davantage comme un matériau avec lequel travailler la plasticité de ses textes plutôt que comme l'idéal perdu vers lequel il faudrait tendre.

L'imaginaire wagnérien sert également de filtre par lequel sanctionner la mort du personnage traditionnel et la partition axiologique entre les héros et les anti-héros, ces derniers relayant les premiers en menant une quête contre la dictature du sens, la vaine positivité des « gentils » et la risible naïveté de ceux qui adhèrent encore aux idéologies. Le personnage, à l'image du sujet autobiographique, est erratique, multiple, éclaté, ne peut se ressaisir que dans ses incohérences et ses fictions toujours renouvelées : « Quant au bon roi Mark, depuis la perte de son valeureux Tristan, il a fini par abandonner ses derniers attributs dans l'aventureuse anti-croisade. Personnage impersonnel aussi mobile que variable, à l'identité précaire, ouverte à tous les vents, sa psyché – fort loin de la plénitude tranquille qu'elle affichait autrefois – n'est plus faite à présent que de failles, absences et d'aporétiques contradictions en chaîne. » (DJC : 145) À la ruine de l'Histoire et de l'unité psychologique du sujet se conjugue une troisième aporie, sans doute la plus capitale au regard de notre hypothèse en ce qu'elle formule en condensé un siècle de réévaluation des modes de production et d'articulation du sens.

Défunte, elle aussi, l'ancienne suprématie du sens – aboli bibelot – nous a laissé l'esprit dans une joyeuse dérive : les multiples significations tout alentour [...], les significations parcellaires et les signes égarés, ayant perdu de proche en proche leur cohésions œcuméniques,

leur solidarité totalitaire, se sont désintégrés bientôt en un grouillement de particules élémentaires de plus en plus fines, qui se déplacent maintenant sans repos en quête de possibles assemblages, aléatoires, instables, dans une immense production d'énergie dépourvue de finalité. Ainsi le nouveau roman n'est plus celui de la durée, mais au contraire de l'instant, fragile et sans ancrage. Son espace en ruine devient le lieu textuel des échanges, des transits paradoxaux, des combats douteux et défaites imaginaires, que viennent par opposition mettre en évidence la solidité des constats et l'insistante précision des détails matériels, dont le rôle demeure problématique. En fait l'âge héroïque de la croyance est révolu, que ce soit en politique ou dans la sainteté, en littérature ou sur les champs de bataille... Adieu, donc, beaux chevaliers en armure blanche. Adieu Gauvain, adieu Tristan, adieu Lancelot, Galaad, Corynthe, adieu Sigurd et Brunehilde, Perceval le Gallois, Arthur de Bretagne... (DJC : 146-147)

L'écriture porte en elle le néant et l'incomplétude comme conditions, qui minent par le fait même la démarche de mise en récit. La mémoire de l'autobiographe est fondamentalement lacunaire, criblée de trous et d'absences que l'auteur ne cherche pas à colmater, mais à exploiter. Le texte abandonne la mise en forme rétrospective d'une existence unitaire ; il se résigne à l'impossible restitution d'une identité trans-temporelle par l'organisation factice d'un réel non seulement opaque, mais mobile et fragmentaire. À l'effilochement de la trame narrative et à l'éclatement de l'instance auctoriale répond la pulvérisation d'un sens en une plurivocité de signifiés contradictoires autour d'un centre vide. Si l'invention d'Henri de Corinthe repose sur l'absence essentielle d'un point nodal, d'un centre de gravité qui serait historique ou identitaire, il est surtout un ferment du manque, constitutif de l'appareil narratif, comme le laisse entendre la composition anagrammatique du « Rhin », mais surtout du « rien », qui forme son prénom : « Rien ! Est-ce donc le fin mot de toute l'inintelligible histoire ? [...] L'or du rien, pense Corinthe [...], celui de l'anneau hégélien, de l'être troué qui se manque à soi-même. » (DJC : 220) À Wagner, la visée de tendre à la collectivité un miroir dans lequel elle pourrait se ressaisir dans sa totalité ; à Robbe-Grillet, le même miroir, mais fracassé en mille éclats²³⁷, « le miroir brisé qui revient le long de sa route » (DJC : 218) et dont chacun des morceaux renverrait à celui qui s'y mire une image toujours nouvelle, nécessairement incomplète, à partir de laquelle seulement il parviendra à raconter et se raconter dans les failles et les contradictions de son récit.

Le recours à la matrice wagnérienne comme substrat narratif et horizon de projection pour dire le moi et le monde apparaît, chez Proust comme chez Robbe-Grillet, moins comme un refuge à la dérélition du sens qu'un tremplin vers la création de formes romanesques dynamiques et inédites qui assouplissent l'économie du récit, voire la détraquent, pour épouser les modalités de la mémoire et du sensible. Écrire

²³⁷ Voir Timothée Picard, *L'art total, op. cit.*, p. 441.

au miroir du *Gesamtkunstwerk* ne recouvre à l'évidence pas les mêmes enjeux, ne dénoue pas les mêmes tensions sémantiques que l'on ouvre, avec Proust, le XX^e siècle et le cortège des récits-partitions dans un contrecoup plus ou moins direct du fantasme totalisant de l'opéra wagnérien, ou que l'on réitère l'impasse référentielle et la chute des grands récits téléologiques au seuil de l'époque contemporaine, comme le fait Robbe-Grillet. Alors que Proust entame sa démarche scripturale par le biais de la trame parsifalienne et s'en distancie au fil de l'écriture, le néo-romancier projette pour sa part son univers à travers les éclats disséminés de la *Tétralogie* pour y tramer une hétérologie du roman. En clair, le premier fonctionne en régime résolument moderne, selon lequel le modèle wagnérien constitue une invite au dépassement, tandis que le second l'appréhende comme une donnée déshistoricisée, une esthétique compossible au sein d'un « présent monstre²³⁸ », conçu non pas comme un temps ponctuel sur la flèche de l'Histoire mais comme une pluralité de présents éphémères et virtuels qui coexistent dans un même espace-temps et avec lesquels il est possible de jouer. C'est sans doute pourquoi la « recherche du temps perdu » robbe-grilletienne fait de la mémoire et de son éventuelle crédibilité ses pierres d'achoppement : non seulement le travail mémoriel se confond avec la pensée imaginative, mais le passé ne peut être restitué, il cohabite avec le présent et le possible en une même Bibliothèque de Babel transhistorique.

c. Allusions ponctuelles : Wagner en miettes

Comme toujours avec le mythe, et plus largement avec toute réécriture, c'est dans la distance symbolique entre hypotexte wagnérien et hypertexte, proustien ou robbe-grilletien, que réside le potentiel herméneutique, dans ce surplus de pertinence que le palimpseste établit « sur les ruines du sens littéral aboli par sa propre impertinence²³⁹. » En guise de conclusion à l'examen de la réécriture de mythes wagnériens, nous souhaitons désormais dresser un inventaire sommaire de *topoi* ou de mythèmes wagnériens plus ponctuels, dont la problématisation obéit à un appareillage plus lâche, ou d'éléments qui relèvent d'une pratique du *name dropping* dont le contenu latent du signifiant suffit à évoquer une mémoire wagnérienne intacte. On s'intéressera d'abord à la première variante du cycle de *Siegfried* de Jean Giraudoux, seul *opus* romanesque de la suite qui donnera lieu à une déclinaison en trois drames théâtraux à partir d'une même matière wagnérienne, mais revisitée dans une perspective européenne, où les antagonismes franco-allemands se réconcilient au prisme d'un imaginaire, d'une culture et de mythes

²³⁸ Nous reprenons l'expression de François Hartog (*Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 217.)

²³⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit I : l'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1983, p. 151.

reçus en partage. Enfin, un rapide examen archéologique permettra de dégager du corpus deux romans *a priori* non-wagnériens, *Aurélien* et *Moderato cantabile*, et de mettre en lumière leur économie narrative vraisemblablement modelée sur le script de *Tristan et Iseult*, référence tutélaire du répertoire wagnérien à laquelle le XX^e siècle français s'est somme toute peu attaquée, comme si Wagner avait porté le drame à son indépassable perfection. À tout le moins est-ce là l'interprétation de Denis de Rougemont, qui affirme que le compositeur aurait « restitué le sens perdu de la légende, dans sa virulence intégrale [...]. Par l'opéra, le mythe connaît son achèvement. [...] *Achèvement* désigne l'expression totale d'un être, d'un mythe ou d'une œuvre ; d'autre part, désigne leur mort²⁴⁰. » Bref il s'agira d'évaluer l'ampleur du fraying de l'œuvre du maître de Bayreuth à l'échelle de l'imaginaire musical du XX^e siècle qui révèle, sous certains aspects, un inconscient wagnérien propre au modèle même du récit-partition.

Siegfried et le Limousin, l'oxymore utopique

Le wagnérisme de Jean Giraudoux, révélé par le cycle des *Siegfried*²⁴¹, est à situer dans un horizon de pensée et de sensibilité qui participe plus fondamentalement d'une conscience romantique, inclinée vers le mythe, le mystique, l'entre-deux et les mascarades, que d'une passion pure et dure pour l'œuvre de Wagner. Il se subsume sous une germanophilie qui détonne au sein d'un paysage particulièrement hostile, dans la France des années 1920, à la culture allemande et, *a fortiori*, à l'opéra wagnérien qui en incarne la manifestation hyperbolique. Le curieux roman *Siegfried et le Limousin* problématise la question des identités nationales, de l'imaginaire géopolitique franco-allemand et, d'un même souffle, du déguisement comme exigence vitale de la réappropriation de soi, en faisant du très allemand Siegfried von Kleist, avatar de la germanité idéale, un français en réalité nommé Jacques Forestier, frappé d'amnésie aux suites de ses blessures de guerre. Symbole de l'oubli des rivalités et signe d'un possible recommencement, cette perte de mémoire appelle la conciliation, au sein du même individu, des deux pôles irréductibles de l'esprit allemand, attaché aux mythes, à la sentimentalité et à l'expression poétique, et de la pensée française, terreau du *logos*, de la rationalité et de la simplicité pragmatique. S'estompent également chez Siegfried, Allemand au plus-que-parfait, les discordances de l'identité allemande problématique, spirituellement fragmentée : « Siegfried au contraire c'est l'Allemand idéal, il n'est ni fils de la Prusse, de la Bavière, ni de Bade. » (SL : 138) Or celui-ci n'est pas seulement le germain archétypal

²⁴⁰ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, France Loisirs (Plon), coll. « La bibliothèque du XX^e siècle », 1972, p. 283-284.

²⁴¹ À la suite de *Siegfried et le Limousin*, Giraudoux rédigea *Siegfried* (1928), pièce en quatre actes, puis deux éventuels prolongements dans *Fugues de Siegfried* (1930) et *Fin de Siegfried* (1934).

parce qu'il fut baptisé sous l'étoile wagnérienne – « C'est elle [Eva] qui l'a baptisé Siegfried, continuait Zelten, parce qu'il ne connaîtra jamais son père ni sa mère » (SL : 130) –, mais parce que, né Français, il incarne la quintessence de la culture allemande qui ferait fi des particularités régionales pour cristalliser un imaginaire national unitaire, fédérateur et idéalisé – mais, somme toute, entièrement factice.

Avatar du héros et emblème de l'Allemagne idéale – « Siegfried, c'est aussi le Germain et c'est le héros²⁴² », résume Timothée Picard – le prénom symbolise les fictions politiques de l'Allemagne du XIX^e siècle, et renvoie à la figure prophétique qui lutte pour la collectivité, impulse un soulèvement vers la libération et guide les peuples vers la révolution sociale. Le Siegfried giralducien, sur le point d'entrer au gouvernement pour occuper une position diplomatique fort importante, s'inscrit directement dans le prolongement de la figure wagnérienne, n'eût été de sa véritable généalogie : découverte par Zelten, l'ami allemand de Jean, le narrateur, et émissaire de germanité en territoire français, l'identité réelle de Siegfried lui apparaît comme une incompatibilité géopolitique, et constitue un mobile suffisant pour s'ingénier à rapatrier Siegfried-Forestier dans son Limousin natal. Le roman trace donc l'itinéraire d'un retour au bercaïl, en gommant pourtant la dimension nostalgique de la structure mythique du *nostos*, puisque Siegfried n'a aucun souvenir de son passé limousin ; de même, ce voyage se positionne sous le signe d'un retour à l'harmonie et d'une réconciliation des contraires, laquelle n'est possible que dans la mesure où, réintégrant l'identité de Forestier, Siegfried n'est pas affligé d'une seconde amnésie. Né une seconde fois en terres germaniques, le protagoniste accomplit la suture, ambiguë, certes, et possiblement artificielle, entre deux cultures dont le texte ne cesse de soulever le mensonge de leur rivalité en même temps qu'il réaffirme leur polarité réciproque. Aussi est-il significatif que le narrateur se mette à rêver qu'il apprend à son tour ses vraies origines allemandes : « Au moment où j'apprenais à Kleist qu'il était Français, Eva me prouvait que j'étais Allemand. Pour éviter le scandale, Kleist prenait mon nom et je prenais le sien. L'aspect du monde se modifiait pour chacun de nous à tel point, le sol se boursouflant pour l'un quand il se dégonflait pour l'autre, que nous avons dû nous séparer. » (SL : 150) Pour Antoinette Weber-Caflisch, la logique inversée qui régule ce rêve est emblématique de l'ensemble du texte, qui se donne à lire comme « l'élucidation de l'opposition du même avec lui-même, c'est-à-dire du conflit ou de la tension qui génère l'alliance du parallèle et de l'antithèse²⁴³ ». En d'autres termes, la France et l'Allemagne se répondent en images-miroirs tout en se construisant dans la contemplation

²⁴² Timothée Picard, *Wagner, une question européenne*, op. cit., p. 259.

²⁴³ Antoinette Weber-Caflisch, « *Siegfried et le Limousin* : un roman de la méthode », *Travaux de littérature*, n° 4 (1991), p. 261.

négative de l'autre, tablant cependant sur cette autre pour définir ce qui leur appartient en propre. Le double est donc *alternativement* soi et l'autre, jamais *simultanément*. Siegfried le Limousin n'est en réalité qu'une fiction, mais une fiction nécessaire à la collaboration entre les nations rivales. Sans doute autant que Wagner.

La récupération de la figure du Siegfried wagnérien par Giraudoux dans l'entre-deux-guerres et le renversement que l'auteur fait subir au protagoniste wagnérien – Siegfried le germain est français et, de surcroît, limousin – nous portent à croire qu'il s'agit moins d'une réécriture du mythe wagnérien que de la composition d'un *anti-Siegfried* ou, à tout le moins, d'un *Siegfried* universel en raison de ses antithèses. La référence servirait de prisme thématique, idéologique et poétique où l'auteur réfléchit son propre rapport à la nation et à la culture, française comme allemande, et plus largement, européenne. Du reste, outre l'amplitude wagnérienne du prénom, le roman ne coule pas dans les ornières du récit de *Siegfried* ; il récupère plutôt le mythe comme un « moyen de poser les questions franco-allemandes les plus déterminantes [...] : la qualification de la patrie spirituelle véritable du wagnérisme, si jamais il y en a une ; la puissance du besoin esthétique-politique dans l'Europe de l'entre-deux-guerres, pour qui un simple nom au charme magnétique peut signifier rien moins que [...] rassemblement, opposition, frontières, guerre²⁴⁴. » Aussi Siegfried vient-il à s'interroger sur les chassés-croisés entre les deux patries rivales, soulevant une problématique dont il ne saurait mesurer l'ironie en regard de son appartenance nationale véritable qu'il ne connaît pas encore :

Il se demandait pourquoi toutes les grandes formes imaginaires nées sous d'autres climats, Tristan, Parsifal, et tous les dieux normands venaient mener en Allemagne une existence plus reconnue, plus officielle et plus effective que celle des plus grands Allemands, – et pourquoi tous les grands hommes vivants et réels se précipitaient ou aspiraient à la France comme à un refuge ou à une sanction et souvent aimaient à rendre leur âme d'humain à ce pays qu'on disait privé d'âme (SL : 224).

L'itinéraire que le questionnement de Siegfried met en relief trace la trajectoire du principal intéressé, qui rejoint ses homologues wagnériens par la reconnaissance que lui réserve l'Allemagne, mais qui rentre tout de même en terres françaises, en réalité natales, pour passer le reste de ses jours. Or, pour autant que Siegfried-Forestier conjugue en lui les pôles inconciliables des deux cultures, celles-ci s'extériorisent par le truchement des personnages féminins d'Eva²⁴⁵ l'Allemande, idéaliste et farouche nationaliste qui prie

²⁴⁴ Timothée Picard, *Wagner, une question européenne, op. cit.*, p. 314-315.

²⁴⁵ Il nous apparaît important de spécifier que le patronyme d'Eva est von Schwanhofer, tronqué en Schwan par le narrateur qui désigne ainsi son père – « J'avais eu l'autorisation d'approcher Schwan, (on l'appelait tout court le Cygne) » (SL : 128) –, et que ce nom l'ancre solidement en territoires wagnériens par le rappel des cygnes de *Lohengrin* et de *Parsifal*.

pour « délivre[r] le monde de la race horrible des Français » (SL : 161), et de Geneviève la Française libre d'esprit et de mœurs, « fille et mère adultérine, divorcée, défroquée, et pas mal d'autres choses encore » (SL : 51), qui jouent des clichés de leur nationalité pour infléchir l'identité de celui dont elles cherchent à gagner l'affection : « Je sentais l'affection de Kleist vaciller entre les deux femmes, et il s'étonnait que ce fût avec quelque angoisse, ne se doutant pas, tant chacune en était la fille, qu'il hésitait entre deux pays. » (SL : 224) L'antipathie qu'éprouvent l'une pour l'autre les deux femmes semble pourtant cultiver chez chacune d'elles les singularités de la nation rivale : « Était-il juste d'appeler cette Allemande véridique et cette Française artificielle, alors que chaque mouvement de l'esprit ramenait celle-ci aux humains de sa taille, et accolait celle-là à des géants et à des spectres ? » (*ibid.*) Tout se passe comme si, dans la collision des lieux communs nationalistes et des lignes de partage axiologiques, les identités culturelles prenaient des allures d'un jeu de miroirs, et dissolvaient les essentialismes au profit d'une universalité salutaire qui brouille les concepts et les démarcations factices entre les êtres et les choses.

Dans ce roman giralducien, dont le dispositif narratif ressemble davantage à une série de tableaux qu'à une histoire consciencieusement ficelée par la causalité événementielle, un effet théâtral²⁴⁶ – opératique, dirions-nous – supplée à l'illusion référentielle ; le réseau métaphorique dense qui enchevêtre des motifs tirés de l'imaginaire de l'opéra jalonne les situations hétéroclites contiguës en une trame souterraine, et vient ainsi assurer une cohérence, à chercher davantage dans l'espace symbolique que du côté de l'intrigue initialement posée, et souvent renvoyée à l'arrière-plan de la fiction, du retour au pays natal de Siegfried. Le passage qui suit condense en partie les stratégies intertextuelles à l'œuvre dans le roman, en un feuilletage qui regroupe des éléments de l'esthétique wagnérienne et des oppositions fédératrices de l'imaginaire franco-allemand. Il convient de lui consacrer quelques commentaires.

Eva se voyait dans la nécessité de changer complètement d'âme, sinon de *costume*. Elle était toujours dans le *décor* de Kleist, à la place où elle devait être, mais à la manière des naïades, par l'effet d'un *déguisement*. Elle essayait de soustraire ce paysage et cette *mer* à la simplicité dont l'inondait Geneviève en faisant lever dès le café au lait d'immenses fantômes, en indiquant sur la *mer* le chemin par lequel *Sigurd* était venu, en nous conduisant à la *source* auprès de laquelle, dans les *hêtres*, on sacrifiait les prisonniers à *Hertha*, en essayant de nous envelopper les *jours de brume* de spectres qu'elle nous distribuait comme des imperméables, *Geneviève de Brabant* à Geneviève, *Hagen* à moi, *Mime* au D^r Wolff, mais il suffisait que Geneviève se mit à pêcher à la ligne ou jouer au croquet pour que l'île fut soudain purifiée de ce qu'elle contenait en histoire, géographie et miasmes légendaires, et qu'elle donnât le repos réservé aux jeunes filles de Candie au lendemain de la fête du minotaure. Jusque dans les promenades

²⁴⁶ Il est en ce sens significatif de rappeler que le roman servira de fiction propédeutique à son drame éponyme de 1928, *Siegfried*, qui reprend les mêmes prémisses pour adopter plutôt la voie de l'intrigue cohérente et concentrée autour d'un fil directeur unique.

à bicyclette le contraste se poursuivait, avec la machine normale de Geneviève et la polymultipliée d'Eva. Ainsi leurs âmes. (SL : 223-224, nous soulignons)

Dans l'enchevêtrement complexe des allusions et des images que nous cet extrait, évoquant dans un même cadre les espaces océaniques tristaniens, les forêts enchantées parsifaliennes et les figures légendaires des *Nibelungen*, les niveaux de fiction et de narration se dédoublent à différentes échelles. Il en résulte une problématisation de la fiction qui rappelle d'ailleurs les questions de la mascarade et de l'imposture, cardinales dans le roman. Le champ lexical du théâtre qui ouvre l'extrait participe de cette configuration, que vient également consolider la distribution et les jeux de rôle fantasmés par Eva, qui « wagnérise » le paysage comme les liens qui unissent ses compagnons. À travers l'association d'un personnel mythique à cette compagnie franco-allemande, une confusion identitaire, analogue à celle qui frappe Siegfried-Forestier, vient redessiner les lignes de partage géographiques et morales associées aux deux nations rhénanes : les Français Jean et Geneviève incarnent, en une métempsychose anhistorique, des protagonistes de la cosmogonie wagnérienne, et rejouent ainsi le thème qui irrigue *Siegfried et le Limousin*, celui de « la présence de l'Autre au cœur du Moi » révélée par l'écriture²⁴⁷ – ou, dans ce cas présent, par la fiction mythique. Mais surtout, cette fantasmagorie donne lieu à un chronotope dans lequel se côtoient, au sein d'un espace commun, figures médiévales légendaires et hommes et femmes du XX^e siècle. Les essences nationales sont momentanément annihilées ou, à tout le moins, elles s'aplanissent et restent en suspens au plus fort de l'expérience du mythe, lors duquel le temps se confond avec l'espace et se dissout en lui. Mais au moment où la fiction « wagnérisante » se referme, les disparités nationales font saillie à nouveau et les possibilités de réconciliation s'amenuisent dans la confrontation des imaginaires nationaux : la modernité sportive de l'entre-deux-guerres, focalisée à Paris et représentée ici par Geneviève, qui s'adonne à des parties de pêche ou de croquet, rompt l'illusion opératique et provoque l'achoppement du rêve éternitaire d'Eva, dont le romantisme s'incarne dans une ambition symbiotique avec la nature : « Deux ou trois fois j'entendis Eva appeler des animaux sous le prétexte que sa robe était de leur couleur et qu'ils étaient frères.— Venez, leur disait-elle, j'ai votre pelage ! » (SL : 225) Tout se passe comme si la modernité logeait aux confins de l'idylle wagnérienne et en disloquait le caractère utopique : l'irruption de la technique dans cette scénographie de légendes et de créatures imaginaires accentue les oppositions caractérielles de ces *femmes-pays*, dont la simplicité française et la complexité allemande, matérialisées par les bicyclettes respectives de Geneviève et d'Eva, marquent les pôles

²⁴⁷ Jeanne Bem, « Ni Siegfried ni Limousin, ou Giraudoux entre l'Histoire et le miroir », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XXIV, n° 2 (1986), p. 132.

irréconciliables de l'Europe moderne. Il ressort de ce passage, *in fine*, l'impression d'une universalité possible qu'au cœur d'une fiction wagnérienne commune, arrière-plan mythique qui permet à Siegfried-Forestier d'être à la fois bavarois et limousin, comme le cristallise le titre du roman, l'avertissement et le revers d'une même chimère.

Il n'y a pas d'amour heureux : échos tristaniens

Avec *Tristan et Isolde*, Wagner porte la musique à son point diamantaire en opérant la synthèse et la culmination des fondements du romantisme musical allemand, annonçant ce faisant l'imminence de son crépuscule : la coïncidence exemplaire entre partition musicale, paroles du livret et dramaturgie, les entrelacements entre l'amour et la mort, la réduction d'un mythe fondateur de l'Occident à son noyau dramatique le plus paroxystique, la mélodie continue, le chromatisme et l'exaltation de la dissonance (que cristallise le fameux accord de Tristan) sont autant de données qui contribuent à introniser l'opéra comme la quintessence du romantisme, non seulement musical, mais ontologique – l'*opus metaphysicum* absolu, pour le poser en termes nietzschéens. L'instabilité de la musique, qui « profite des glissements propres au chromatisme pour donner le sentiment d'une fuite perpétuelle, d'une dissolution recherchée²⁴⁸ », imprime à même l'écoute cette impression océanique de dilution de soi, ce mouvement de flux et de reflux évocateur de la mer, porteuse d'une pulsion de mort, et *a fortiori* de mort d'amour dont le *Liebestod* scelle l'accomplissement cathartique. *Tristan et Isolde* célèbre ainsi la confusion libératrice entre l'amour et la mort, entre la musique et le langage, entre le féminin et le masculin, rejaillissant sur la postérité comme une « incarnation stérilisante de l'*organon* absolu²⁴⁹. » Les éventuelles réécritures du mythe, confrontées à la réalisation wagnérienne, donneront nécessairement lieu à des *ersatz* parodiques, des variations transgressives ou des reprises différées au risque de verser dans le succédané embarrassant, ou encore dans une scénographie du *kitsch*.

Cependant, deux titres du corpus reprennent les articulations thématiques essentielles du mythe dans une configuration narrative suffisamment familière pour suggérer la présence d'un substrat opératique. La naissance d'un amour adultère facilité par la consommation d'un philtre magique (ou tout simplement alcoolisé), le chaperonnage d'une tierce personne complice de l'infraction des amants, l'oscillation obsédante de la mer (ou d'une présence aquatique régénératrice) qui devient une invite à la consécration mortifère de la passion, la nuit (à tout le moins, l'instant crépusculaire) comme adjuvant de

²⁴⁸ Alain Perroux, Article « *Tristan et Isolde* », in *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, op. cit., p. 2137.

²⁴⁹ Timothée Picard, « *Tristan et Isolde* de Wagner, et sa postérité littéraire », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 11 (2005), p. 1.

l'amour et temporalité privilégiée de la communion des âmes, l'amour fléché par une mort salvatrice qui s'avère l'unique horizon possible pour l'épanouissement de l'idylle et l'union éternitaire des amants : à l'aune de la syntaxe matricielle de *Tristan et Isolde*, on aura sans doute distingué l'économie narrative et la métaphysique amoureuse en acte dans *Aurélien*, à l'horizon desquelles une scène *a priori* anecdotique du roman, où le protagoniste échoue au Pathéphone pour « trois fois de suite se f[aire] rejouer le même disque [...] *Tristan*[,] [l]e début du troisième acte » (A : 391), propage des faisceaux de signifiante intertextuelle à l'échelle du texte. Plus curieusement encore, ce sont la trame actantielle et la dramaturgie des affects de *Moderato cantabile* qui affleurent de la réduction de *Tristan*, allant jusqu'à reprendre la signalétique codifiée (la sirène de l'usine qui évoque les échos lointains du cor anglais) qui rappelle aux amants la fugacité de leurs rendez-vous. Cette proximité surprend d'autant plus que l'on devine l'absence d'intérêt de Duras pour l'œuvre wagnérienne, et que l'on prend acte de la disparité radicale entre l'esthétique de la démesure du compositeur, qui extériorise la passion sous une forme hyperbolique, et la prose feutrée de Duras, tamisée par les litotes et les euphémismes, dépouillée et agrammaticale par endroits, par laquelle les tourments des personnages sont mis en sourdine ou, plus exactement, dispersés dans la vibration du monde sensible qui les environne. L'impossibilité du couple, dénominateur commun des deux romans, semble aimer à elle le patronage de *Tristan* et de l'*Eros* douloureux, imbriqué dans *Thanatos*, dont la matière tristanienne fournit la cristallisation mythique. Telle Isolde, ce sont les blondes Bérénice et Anne Desbaresdes qui sont mariées, tandis que Chauvin, l'homme avec qui l'héroïne durassienne meuble ses après-midis, travaillait à l'usine dirigée par M. Desbaresdes et, de ce point de vue, en est le subordonné, selon une configuration hiérarchique voisine de la triangulation entre Isolde, son mari le roi Marke et Tristan, le neveu de ce dernier responsable de mener la reine à bon port des rives de l'Irlande jusqu'en Cornouailles. La transgression opère au niveau matrimonial dans un premier temps, puis social puisqu'Isolde, comme Anne Desbaresdes, occupe une condition supérieure à celle de son amant. Le vin partagé, par lequel Anne « découvre, à boire, une confirmation de ce qui fut jusque-là son désir obscur » (MC : 109) et sans lequel « ce ne serait pas possible » (MC : 94), renvoie de toute évidence au motif de la boisson herbée servie par la patronne du café, nouvelle Brangäne qui garde en mémoire la temporalité²⁵⁰ et scande les heures qui restent au couple avant l'arrivée des ouvriers : « Six heures déjà, annonça la patronne » (MC : 33) ; « Déjà sept heures, prévint la patronne. » (MC : 91) À la fois complice et désapprobatrice, la patronne du café assure une certaine protection aux amants clandestins, augmentant

²⁵⁰ « Il y a un mois qu'il est dessus, dit la patronne. Mais c'est joli. [...] Oui, il y a bien un mois, reprit la patronne. Je le sais par cœur. » (MC : 81)

le volume de la radio pour empêcher leurs conversations de s'épandre, feignant de ne pas se scandaliser de leurs rencontres périodiques, de la disparité de leur condition et « du dérèglement de leurs manières. » (MC : 42)

Si le *Tristan* wagnérien est un hymne à la nuit, à la dissolution dans les abîmes nocturnes comme métaphore de l'infini et de la fusion universelle, *Moderato cantabile* est un roman crépusculaire, dont la passion, fixée au seuil indécidable entre le jour et la nuit, est inexorablement condamnée à achopper, les obligations domestiques et sociales obligeant Anne à abandonner son amant à la tombée du jour. Aussi la cérémonie amoureuse, orchestrée autour de la consommation du vin qui sublime le désir, se soumet-elle à une dramaturgie cyclique, délimitée par un circuit entre la maison et le café de la Môle qui reprend soir après soir jusqu'à l'éclatement de la passion, à bout de saturation, qui survient à la nuit tombée et à distance. Soutenu par l'alcool consommé dans la redécouverte de ses arômes – « Comme j'aime le vin, je ne savais pas » (MC : 89) –, le couple ignore les « hommes du comptoir » dont « certains tent[e]nt de faire à Chauvin un signe de reconnaissance, mais en vain » (MC : 68) comme le philtre anéantit « les lois du jour, la haine, l'honneur et la vengeance²⁵¹ » pour Tristan et Isolde. Au terme du septième jour, un grand banquet se donne chez les Desbaresdes, où Anne arrive très en retard et considérablement ivre. De surcroît, elle refuse de participer au rituel de la dévoration du canard sur son linceul d'oranges (MC : 104, 109), substituant à la nourriture des verres de Pommard qui creusent le fossé entre les autres femmes, dont la « rigueur de leur éducation exige que leurs excès soient tempérés » (MC : 106), et parachèvent sa mise au ban de la société. Dehors l'homme l'épie entre les grillages de la clôture qui borde la maison. À distance, mais désirants dans une même conjugaison, « [l]es initiés pénètrent au monde nocturne de l'extase libératrice²⁵². » La sonatine qu'ils gardent en mémoire, l'effluve du magnolia qu'Anne a cueilli de l'arbre pour le glisser dans son corsage, le désir accentué par les reflux de l'océan les unissent au même diapason : « Au-delà des stores blancs, la nuit et, dans la nuit, encore, car il a du temps devant lui, un homme seul regarde tantôt la mer, tantôt le parc. Puis la mer, le parc, ses mains. » (MC : 106) Ce pénultième chapitre, d'une intensité maximale, fait éclater la tension sexuelle en différents motifs, qui se répondent de manière rapprochée et répétitive, en un effet d'unisson entre les subjectivités : alors que « [s]ur la grève, l'homme siffle une chanson entendue dans l'après-midi dans un café du port », Anne, dont la « bouche est desséchée par d'autre faim que rien non plus ne peut apaiser qu'à peine, le vin », a en tête « [u]ne chanson [qui] lui revient, entendue dans l'après-midi dans un café du port, qu'elle ne peut

²⁵¹ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 280.

²⁵² *Ibid.*

pas chanter. » (MC : 109) De même, « [s]ur les paupières fermées de l'homme, rien ne se pose que le vent et, par vagues impalpables, l'odeur du magnolia, suivant les fluctuations de ce vent » ; pendant ce temps, « [e]lle soulève une nouvelle fois sa main à la hauteur de la fleur qui se fane entre ses seins et dont l'odeur franchit le parc et va jusqu'à la mer. » (MC : 110) Dehors, l'homme « a encore prononcé un nom. [...] Les formes vides des magnolias caressent les yeux de l'homme seul. Anne Desbaresdes prend une nouvelle fois son verre qu'on vient de remplir et boit. [...] Ses seins si lourds de chaque côté de cette fleur si lourde se ressentent de sa maigreur nouvelle et lui font mal. Le vin coule dans sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas. Cet événement silencieux lui brise les reins. » (MC : 111) Enfin, l'homme éventuellement s'éloigne, « revien[t] malgré lui sur ses pas. Il retrouve les magnolias [...]. Aux lèvres, il a de nouveau ce chant entendu dans l'après-midi, et ce nom dans la bouche qu'il prononc[e] un peu plus fort. [...] Elle, le sait encore. Le magnolia entre ses seins se fane tout à fait. Il a parcouru l'été en une heure de temps. [...] — Anne n'a pas entendu. » (MC : 113) L'intervention du mari, qui attrape vraisemblablement au passage une question posée à sa femme par l'un des convives, laisse planer un doute sur la nature de cette apostrophe non captée, d'ailleurs occultée par le texte ; en revanche, elle donne l'impression, par un procédé de superposition, de répondre au nom prononcé par Chauvin, de toute évidence inaudible pour Anne. Tout se passe comme si la composition par éclipses de la connivence des amants synthétisait l'espace et les unissait dans un même duo d'amour silencieux. Au cœur de cette « nuit tardive et froide » (MC : 109), les aveux et la consommation du désir sont médiatisés par la floraison du magnolia, la brûlure qu'Anne ressent aux reins et dans « son ventre de sorcière » tourmenté par « d'autre faim » (MC : 109, 111) et la sonatine dont ils conservent la mélodie en mémoire, qui disent et rythment l'acte d'amour dans le dévoiement de son véritable avènement : l'érotisme est transposé au second degré, dans l'expérience multi-sensorielle et envahissante du monde sensible, comme la partition dans *Tristan* remédie, avec le figuralisme libidinal et la lente montée vers une acmé orgastique du célèbre duo d'amour de l'acte II, à la relative pudeur des échanges verbaux entre Tristan et d'Isolde, tout occupés à célébrer la nuit complice de leurs amours. Et de même que l'extase paroxystique du duo d'amour s'interrompt brusquement par la dénonciation du traître Melot, accentuée par un violent accord dissonant que la critique a souvent comparé à un *coïtus interruptus*, le texte durassien, chargé, à ce point culminant du roman, d'une tension exacerbée, évacue cette dernière non par un aboutissement charnel, mais par le rejet de la nourriture avalée de force sous le regard désapprobateur de son mari :

Elle ira dans la chambre de son enfant, s'allongera par terre, au pied de son lit, sans égard pour ce magnolia qu'elle écrasera entre ses seins, il n'en restera rien. Et entre les temps sacrés de la respiration de son enfant, elle vomira là, longuement, la nourriture étrangère que ce soir elle

fut forcée de prendre. Une ombre apparaîtra dans l'encadrement de la porte [...]. Cette fois, elle prononcera une excuse. On ne lui répondra pas. (MC : 114)

Rien ne nous permet d'avancer que M. Desbaresdes soit venu, tel le roi Marke à la fin du troisième acte, apporter à son épouse son pardon, ni d'ailleurs qu'on l'ait mis au courant des fréquentations suspectes (à tout le moins inhabituelles) de celle-ci dans les cafés du port ; quoi qu'il en soit, la défaillance d'Anne, qui tient lieu de mort symbolique répondant au meurtre archétypal de la femme du café, invite à resserrer l'analogie avec la mort d'Isolde, effondrée sous le coup du chagrin d'amour. La mort virtuelle des duettistes du roman se confirme lors de leur dernier entretien, plombé par l'impossibilité d'aller plus loin une fois le désir éteint aux suites de sa consommation (même par procuration). En un dispositif médiévalisant, la mort des amants prend des airs de *Liebestod* wagnérien :

La plainte d'Anne Desbaresdes reprit, se fit plus forte. Elle posa de nouveau sa main sur la table. Il suivit son geste des yeux et péniblement il comprit, souleva la sienne qui était de plomb et la posa sur la sienne à elle. Leurs mains étaient si froides qu'elles se touchèrent illusoirement dans l'intention seulement, afin que ce fût fait, dans la seule intention que ce le fût, plus autrement, ce n'était plus possible. Leurs mains restèrent ainsi, figées dans leur pose mortuaire. Pourtant la plainte d'Anne Desbaresdes cessa. (MC : 120-121)

À cette plainte qui rappelle à la fois le cri d'agonie de la femme du début et le duo d'amour entre Tristan et Isolde succède le silence, qui tombe ensuite sur les amants statufiés comme des gisants. La métempsychose avec le couple maudit se consomme enfin, et son déroulement impulsé par l'air de la sonatine tend à suggérer que, au-delà du couple cathartique du café, c'est l'union maudite de Tristan et d'Iseut que se réapproprient Anne et Chauvin.

Il convient de soulever un dernier mytheme essentiel à la dramaturgie de *Tristan*, et dont la transposition musicale confère à la partition une force expressive inégalée : la mer, en tant qu'écriture du mouvement et source de la jouissance musicale chez Wagner, apparaît chez Duras davantage que comme une fresque décorative devant laquelle se déploie le drame, elle intervient directement dans celui-ci en tant que support passif à la canalisation des désirs. Le ressac des vagues, qui ne cesse de faire contrepoint dans la texture sonore du roman, rappelle la dissolution des repères harmoniques de la partition de *Tristan*, pour laquelle l'analogie maritime fait figure de lieu commun du discours critique wagnérien. Dans *Moderato*, le bruit de la mer submerge l'espace fictionnel lorsque l'enfant arrête de jouer la sonatine ou quand la rumeur des conversations s'évanouit, et l'on peut en ce sens présumer que le chuintement de flux et de reflux des vagues forme en réalité un *continuum* sonore qui accompagne invariablement l'événement : « Le bruit de la mer mêlé aux voix des hommes qui arrivaient sur le quai monta jusqu'à la chambre. » (MC : 82) ; « La mer, assez forte ce soir-là, se fit entendre contre les quais, à travers des

chansons [à la radio]. » (MC : 93) Nous en tenons pour preuves ces deux passages, mais il s'agit là d'un procédé récurrent dans ce tissu textuel formé d'éléments sonores qui absorbent la charge dramatique et l'intensité du désir irréductibles au verbal. Le roulement de la mer, comme l'appel de l'évasion vers un ailleurs inconnu et convoité que métaphorise le passage des bateaux²⁵³, tient lieu de substitut narratif à « cet "ailleurs" métaphysique [...] constamment suggéré par [l']orchestre souverain [de *Tristan*], dont le flux et le reflux ont souvent été comparés à une mer musicale emportant tout sur son passage²⁵⁴. » La nébuleuse sonore qui encadre l'action romanesque rémunère donc les limites du langage, et prend le relais de l'expression des passions, de manière assez similaire à la prise en charge par la musique d'indices révélateurs du drame, sous forme de *leitmotive*, qui dépassent le coefficient expressif des mots dans la partition de *Tristan*. On convoquera à titre d'exemple le motif du désir qui intervient dès la première rencontre entre les deux actants, bien avant qu'ils partagent le philtre magique, et qui éclaire de ce fait l'entorse au pacte mythologique opéré par Wagner. Par une topologie des affects déplacés dans l'ordre du sensible, Duras parvient elle aussi à communiquer la violence des sentiments contradictoires qui tourmentent les amants symboliques en faisant l'économie de leur verbalisation. La musique interprétée par l'enfant, qui entre en résonance avec l'océan, *submerge* et *exténue* (MC : 81) Anne et Chauvin, annule la distance qui les isole par la synchronie de leur écoute, sans transiter par le langage ; de même, le motif du magnolia, qui ne cesse de faire irruption dans le dialogue des personnages et dont l'odeur persistante achève de griser les amants d'ores et déjà enivrés par l'alcool, la musique et le désir, canalise la passion en l'exprimant obliquement, comme un commentaire orchestral qui ne serait moins musical, *stricto sensu*, que sensible. Cette façon de déplacer le foyer du sens du discours, de propulser le mot au-delà de lui-même, se rapproche de la technique du *leitmotiv* et, par le fait même, instille des perturbations dans la langue qui la détourne de ses fonctions traditionnelles. Par le retour cyclique du magnolia appréhendé comme le prolongement métonymique du corps d'Anne, ce n'est jamais le signifié végétal qui fait véritablement l'objet du discours, comme nous l'avons d'ores et déjà analysé au premier chapitre, mais l'enveloppe caractérisante du désir qui lui confère un sens libidinal tacite, par-delà l'articulation sémiotique conventionnelle. À coup de répétitions, le motif du magnolia devient synonyme

²⁵³ Les bateaux exercent une véritable fascination sur l'enfant, particulièrement pendant sa leçon de piano où leur passage dans le cadre de la fenêtre accentue, par contraste, la captivité du garçon devant le piano : « – Où ça va ? / Elle l'ignorait, dit-elle. » (MC : 28) Dans le pronom démonstratif *ça*, Marie-Françoise Berthu-Courtivron décèle la destination, comme la provenance, inconnue du remorqueur, quittant le bassin vers l'ailleurs du grand large en lequel il n'est pas interdit de voir le symbole de la mort. (« *Moderato cantabile* : une chorégraphie », in Pierre Bazantay et Jean Cleder [dir.], *De Kafka à Toussaint. Écritures du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 58.)

²⁵⁴ Alain Perroux, Article « *Tristan et Isolde* », art. cit., p. 2137.

de désir, ponctue la trame décousue des dialogues de points de repères et dessine des lignes de sens à travers ces répliques qui s'entrecroisent et se répondent en un décalage délibéré :

- Vous savez qu'il sait parfaitement ses gammes ? [...] C'est vrai qu'il les sait. Même cette femme en convient, voyez-vous... je me fais des idées. Ah...je pourrais en rire...
- Tandis qu'elle riait encore mais que le flot de son rire commençait à baisser, Chauvin lui parla d'autre manière.
- Vous étiez accoudée à ce grand piano. Entre vos seins nus sous votre robe, il y a cette fleur de magnolia. (MC : 87-88)

La juxtaposition de phrases au mépris de leur enchaînement logique et la relative banalité des propos échangés invitent à déplacer notre attention sur la périodicité des images, lesquelles s'arrachent aux codes de la langue pour exprimer selon des modalités qui empruntent à la musique son mode d'organisation discursive : retours, variations, instabilités et résolutions, jeu sur les intensités, etc. qui, au sein de la trame horizontale de la langue, donnent une impression de simultanéité (de polyphonie) par laquelle se tiennent, dans un même temps, deux discours concurrents. Le magnolia, pour reprendre ce cas de figure, intervient comme le *leitmotiv* du désir, dans une configuration du sens qui, pour rester à l'intérieur du langage, n'en transporte pas moins les effets ailleurs, dans la matérialité sensible du texte. Si elle conditionne une économie narrative familière, la matrice tristanienne, estompée au plus pâle degré, génère aussi une musicalisation du sens : ses myèmes les plus puissants sont diffractés par le récit de manière à surgir, çà et là, dans les motifs éclatés qui ne gardent de l'orgie orchestrale que les intervalles dissonants, réduits à leur plus simple expression. Si Duras reprend à Wagner la matrice de *Tristan*, c'est pour la réorchestrer avec sobriété, *moderato cantabile*.

Pour autant que, dans *Aurélien*, un extrait du troisième acte de *Tristan* affleure explicitement sur la scène de la fiction, la corrélation entre la matrice opératique et l'économie narrative du roman apparaît en réalité moins importante que la constellation wagnérienne qui se trame *in absentia* dans *Moderato*, au fil des motifs ressassés et des parentés structurelles articulées. Certes, Bérénice est mariée, mais son mari n'a aucune connexion directe avec Aurélien, lequel appartient d'ailleurs à une classe sociale sensiblement plus élevée que le ménage des Morel. De l'océan qui appelle à la dissolution dans le grand infini et invite les amants à se fondre en elle ne restent que la piscine d'Oberkampf, où Aurélien retrouve en rêve l'image de Bérénice, et la Seine qui baigne l'Île Saint-Louis où habite le personnage éponyme, « entre les bras de la Seine comme un noyé. » (A : 113) Sa garçonnière hérite même de l'appellation de « bateau de l'île Saint-Louis [...] emporté dans un courant de la durée, sans but, sans raison apparente » (A : 571), dans une métaphore filée qui consolide les affinités entre l'imaginaire du roman et la dramaturgie de l'opéra. Le régime auditif de préhension des êtres – le *topos* de la *clairaudience* – et le motif de la nuit complice

participent également de cet horizon métaphysique que le roman reçoit en partage de *Tristan*, une rémunération par la musique et par la nuit d'une réalité toujours mensongère, prise dans la gangué du fantasme et de l'image trompeuse²⁵⁵. De même, la boisson herbée que partagent Tristan et Isolde se sublime dans « l'alcool du "drummer" » (A : 128) qui prélude aux avances maladroites des personnages, mais ne subsiste guère au-delà de la scène d'écoute ; tout au contraire, la musique ne servira plus qu'à creuser l'écart de leurs incompatibilités, Bérénice, éprise de modernité, ne pouvant trouver en le conservateur Aurélien le compagnon avec qui se consacrer à l'absolu. Cette discordance inchoative culmine lors de leur dernier entretien, où leurs prises de position politiques achèvent de les diviser :

j'avais laissé une petite fille passionnée, spontanée, ignorante du monde, ah si profondément étrangère à ce moment où les hommes se battent, s'opposent, se jettent à la tête des idées [...] et puis je retrouve une femme qui apporte la même passion qu'elle donnait à la vie... à ces choses tachées [...] aussi facilement *grisée* de mots creux qui menaient nos foules que jadis la petite filles l'était [...] d'une *chanson*. (A : 690-691, nous soulignons)

Les effets magiques de la musique, dont le « chant de Bérénice » sur lequel le texte ne cesse revenir en constitue une puissante rumeur, se dissipent complètement dans la collision des valeurs antithétiques, les slogans de la Résistance grisant Bérénice aux pulsations d'un patriotisme combattif, tandis que ce « nom de la France pa[raît] à Leurtillois sonner faux, grandiloquent » (A : 688) face aux souvenirs de son amour, conjugué au singulier, et à « tout ce qui a jamais chanté dans [sa] vie » (*ibid.*) : contrairement à la vraie Bérénice, non pas celle aux yeux fermés qu'il cherche à fixer, mais la femme « vivante, triomphante » (A : 185) qui étreint l'Histoire et lutte à son rythme, le protagoniste flâne dans un « monde [...] plein de digressions qui le m[ènent] sans cesse à la dérive » (A : 81), et où toute lutte, par rapport à l'expérience de la Grande Guerre, lui paraît éminemment futile. Aussi son pétainisme tardif doit-il être envisagé sous cet angle, et moins au nom de convictions profondes d'extrême-droite – qui en participent tout de même :

— Mais... Bérénice, bien sûr que c'est fini... Qu'est-ce que vous voudriez que nous disions, que nous fassions ? On ne peut tout de même pas se casser la tête contre les murs ! [...]
— Vous ne l'avez pas entendu, l'autre ?
— Qui ça ?
— Le Maréchal... Mes enfants... les larmes dans la voix, ah bon Dieu !
— Ne parlez pas comme ça. Il était bouleversant, ce vieillard... et puis qu'est-ce que vous vouliez qu'on fasse au bout du compte ? »
[...] « Ce que j'aurais voulu ? Qu'on résiste ! Qu'on se batte ! [...] » (A : 689)

Le heurt de leurs tempéraments opposés éclate alors pleinement, chacun voyant enfin non plus une image idéalisée de l'autre, mais l'autre tel qu'il est réellement, tel qu'il a sans doute toujours été, dans sa

²⁵⁵ Voir notre démonstration au chapitre précédent, *supra*, p. 334-337.

différence incarnée. L'opposition en chiasme de leurs luttes respectives éclaire leur éloignement, tout en le sanctionnant : si Bérénice refuse de se battre pour leur amour « ébréché » (A : 467), et préfère ainsi retourner l'ardeur du combat contre ses sentiments, elle s'engage dans la Résistance tandis qu'Aurélien, l'ancien combattant à la dérive, le bourgeois abdiquant devant le régime de Vichy, se révèle d'une fidélité entêtée et d'un amour persistant en dépit de son mariage heureux et de ses enfants lorsqu'il retrouve, dix-sept ans plus tard, l'objet de « sa romance » ratée. (A : 688) Sans doute est-ce parce qu'il y superpose le même instinct de survie que dans la guerre que l'amour reste le seul champ de bataille d'Aurélien : « rien ne ressemble à la mort comme l'amour. » (A : 298)

Le goût intempestif de Leurtillois pour Wagner, en plein cœur des Années folles, est par ailleurs non seulement symptomatique d'un conservatisme, esthétique autant que politique, mais témoigne d'un refus du présent et de l'événement, d'une « incapacité [...] à s'inscrire dans le monde réel [...] dont son goût pour Wagner est la manifestation²⁵⁶ » : si, se réfugiant dans le Pathéphone de la rue des Italiens, Aurélien retrouve la musique qu'il aimait, « comme il faisait jadis avec ses camarades de collègue » (A : 391), il s'enferme surtout dans sa compulsion de répétition en faisant rejouer le disque trois fois. À travers l'expérience de son écoute cyclique, le fantôme de Bérénice apparaît en surimpression à sa rêverie, « avec ce mari tombé du ciel, [...] une incarnation de la fatalité qui sépare les amants. » (*ibid.*) Le vocable de « fatalité », dans le contexte, fournit un point de médiation entre l'univers mythique de *Tristan* et son idylle avec Bérénice, qui s'inscrit (quoique si peu) dans le monde réel : l'irruption du tragique dans la modernité heureuse des Années folles, signalée dès l'*incipit* par la référence tutélaire à Racine sous laquelle se déroule la rencontre d'Aurélien et de Bérénice, teinte la *Weltanschauung* du protagoniste en témoignant de son attachement aux références anciennes et son « impuissan[ce] à réinventer l'amour²⁵⁷ » hors de modèles scéniques funestes. L'identification sous-entendue par la référence à *Tristan* participe, *via* le mythe romantique, du fantasme d'une soustraction au modernisme et aux téléologies du progrès – à l'Histoire, donc – pour trouver refuge et consolation dans un récit qui, sublimé à l'excès et porteur de l'absolu romantique, projette une ombre sur la réalité qu'il ne peut que dévaluer : les circonspections d'Aurélien face au présent se confortent dans l'œuvre wagnérienne qui incarne pour l'imaginaire musical le modèle de l'œuvre suprême, le mythe dans son achèvement. Après *Tristan* « s'ouvre l'ère de ses fantômes²⁵⁸ », écrit Denis de Rougemont en 1939 ; Aurélien, lui-même figure du revenant par sa situation

²⁵⁶ Annick Jauer, *L'Allemagne d'Aragon*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2007, p. 207.

²⁵⁷ Gwenola Leroux, « Aurélien et la modernité », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 90, n° 1 (janvier-février 1990), p. 73.

²⁵⁸ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 284.

d'ancien combattant – « Il ne s'était jamais remis tout à fait de la guerre. Elle l'avait pris avant qu'il eût vécu. » (A : 29) –, navigue dans la vie comme un fantôme, et peuple par ailleurs ses rêveries de spectres, dont le masque de l'Inconnue de la Seine est la manifestation emblématique. L'effort d'Aurélien à intégrer Bérénice à son fantasme, à superposer le moulage de la noyée sur le visage mobile et fugitif²⁵⁹ pour pétrifier « son vrai visage, sa bouche enfantine, et l'air [...] d'une douleur heureuse » (A : 132) dans les traits du visage de plâtre, engage dès leur rencontre un travail de sape dans leur histoire : comme toujours entre eux, il y aura « cette morte, ce fantôme » (A : 312) pour faire écran au désir, et la « bifurcation idéalisante²⁶⁰ » de la femme dans Racine ou du couple dans Wagner pour aboutir à l'achoppement de l'amour, à la distance entre les amants.

L'épisode du Pathéphone, pourtant mineur, finit quand même par irradier dans tout le roman : un lien secret se tisse entre ce refuge « au coin de la rue des Italiens » (A : 391) et le masque de l'Inconnue de la Seine acheté chez « l'Italien qui fait les plâtres rue Racine » (A : 310) – la toponymie n'est d'ailleurs nullement anodine au regard de la prégnance de l'intertexte racinien – ; l'enchevêtrement entre l'amour et la mort, que cristallisent en musique *Tristan et Isolde*, et plus particulièrement l'acmé du duo d'amour à l'acte II, avec cette compénétration des *leitmotive* de la mort et de la transfiguration par l'amour, trouve un équivalent figuratif dans le masque mortuaire de la noyée et innerve l'économie d'Aurélien à la fois sur le plan narratif comme sur celui de l'imaginaire du texte. Le texte insiste lourdement sur la ressemblance, puis sur la substitution progressivement opérée entre l'Inconnue de la Seine et Bérénice. Aurélien supplie cette dernière à plusieurs occasions de ne pas rouvrir « [ses] beaux yeux noirs[, de] reste[r] comme cela, livrée » parce qu'il « ne connai[t] pas l'autre... celle qui a les yeux ouverts... mais celle-ci, la Bérénice aux yeux clos, comme [il] la connai[t] [...] depuis longtemps » (A : 252) ; Mary de Perseval, venue rendre visite à Aurélien, se fait la réflexion que « [s]eul un homme éperdument amoureux pouvait vivre ainsi en face de ce visage qui semblait avoir cessé de souffrir, de ce visage où le sourire reprenait au-delà de la douleur » (A : 100). Tel un Swann des brocantes, c'est en étant frappé à retardement par la ressemblance entre le masque et Bérénice qu'Aurélien réalise qu'il est amoureux :

²⁵⁹ Comme Albertine, le visage de Bérénice échappe à la fixation de l'image unique, elle incarne également la femme à « plusieurs instantanés [...], mais si divers qu'il n'arrivait pas à les concilier. Il ne lui semblait pas que ce fût la même femme. Ces lueurs qu'il avait d'elle étaient discordantes, comme ses traits, même au vrai. » (A : 141)

²⁶⁰ Nous reprenons l'expression employée par Daniel Bougnoux dans un entretien avec Adèle van Reeth, « Trois romans d'amour 1/3 : *Aurélien* de Louis Aragon » [*Les chemins de la philosophie*], diffusé sur France Culture le 6 mai 2013.

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/trois-romans-damour-13-aurelien-de-louis-aragon>. [Consulté de 1^{er} septembre 2019.]

Comme il achevait de s'habiller, dans la *pièce*, ses yeux rencontrèrent le masque une autre fois. Cette fois, c'était vraiment Bérénice... un moment de Bérénice, quand le sang sous une émotion disparaissait de ses joues. Quelle peau merveilleuse elle a ! Transparente, vivante, si vivante qu'elle fait penser à la mort... (A : 238)

En plus de consolider l'assimilation entre les images, l'antithèse sur laquelle se referme l'extrait reprend le grand motif de *Tristan et Isolde* de la *transfiguration* dans la mort, au sens double du *Verklärung* wagnérien et d'une mutation d'apparence (*trans-figuration*). Aimer Bérénice « abandonnée » (A : 131-132), les yeux fermés, revient à aimer une effigie, et l'aimer parce qu'elle lui rappelle la mort, cette mort qu'il connaît sans doute mieux que la vie pour l'avoir fréquentée dans les tranchées : « Cette femme... sa force est d'être morte. » (A : 311) Aussi est-ce dans un excès de jalousie insensée à l'endroit de l'Inconnue que Bérénice brise le masque, sans doute également dans un sursaut de vie, une opposition à corps défendant à l'idée qu'on lui substitue, même virtuellement, l'empreinte d'une noyée : « Que voulez-vous dire Aurélien ? Ma force est d'être vivante. » (*ibid.*) Regrettant le geste, c'est un modelage de son propre visage qu'elle lui fait parvenir par la suite, consentant à être aimée à travers l'image de sa propre mort : « Bérénice aux yeux fermés. Elle s'était prêtée pour lui à ce jeu tragique. Elle avait été chez le modelleur, elle s'était étendue les yeux fermés... [...] Elle confiait à ce miroir creux et froid la forme périssable d'elle-même [...] Oh, qu'elle était plus belle que l'Inconnue, qu'elle était plus terrible, plus terriblement inconnue, Bérénice, vivante et morte, absente et présente, enfin vraie ! » (A : 388)

Unie au masque mortuaire de l'Inconnue de la Seine et, par conséquent, à la mort, celle de la noyée comme la sienne propre, Bérénice devient elle-même symbole de noyade. Dans ses efforts pour rendre intelligibles les affres de la jalousie, pour raisonner ses angoisses, Aurélien appréhende les réserves de Bérénice par le biais d'une analogie avec la noyade : « Une idée fait en lui son chemin [...] à propos de [...] Bérénice, qu'elle était comme quelqu'un qui se noie, et qu'elle se raccrochait à son amour. [...] On n'a pas tôt imaginé une chose pareille, que tout devient clair, c'est-à-dire, que tout devient sombre. Un poison pernicieux. D'abord Aurélien s'attache à tous les éléments de la métaphore : il y a la noyée, la planche, la mer, la tempête... [...] Par le chemin d'accessoires, il cherche le sens caché de cette image » (A : 321-322) Au fil de son soliloque interne, le trinôme « La noyée, la planche, la mer » revient trois fois, et cette formule incantatoire, par laquelle il entend conjurer sa névrose d'abandon, finit par le « frapp[er] de la persistance autour d'eux de ces histoires de noyades » (*ibid.*) Réciproquement, Aurélien représente pour Bérénice « l'abîme ouvert » (A : 307). S'ils sont « la romance l'un de l'autre » (A : 687), ils éveillent chacun en l'autre ce même désir de dissolution : aussi est-ce pour retrouver son visage qu'Aurélien fraie les couloirs de la piscine d'Oberkampf, « plus vraie que celle qui se promenait avec Paul Denis, une

Bérénice avec laquelle il avait ici rendez-vous. » (A : 182) Les eaux stagnantes de la piscine, opposées à celles mouvantes de la Seine qui charrient, avec les noyés, le passage du temps, confortent Aurélien dans sa rêverie éternitaire, lui donnent « l'illusion de l'immensité » (*ibid.*), là où seulement il pourra s'unir avec Bérénice, « mêlée à la caresse de l'eau, à la souplesse de la nage, à cette intimité solitaire de son corps nu, à cette paresse jointe à l'effort, à toute la merveille de la rêverie et du mouvement. » (*ibid.*) La submersion dans l'eau régénératrice de la piscine, la fluidité des mouvements du nageur et la nudité du corps métaphorisent l'acte sexuel ; elles tiennent lieu de succédané à l'union charnelle que seule la disparition du monde réel – terrestre – rend non seulement possible, mais satisfaisante. Au cœur de cette expérience de dissolution, tout entier livré à « la chanson de l'eau » (A : 181), il possède Bérénice telle qu'elle se donne, mouvante et changeante comme la matière liquide dans laquelle il s'immerge, et non plus par le truchement d'une icône hiératique de plâtre :

Très vite, il éprouva sa présence, son entière présence dans le songe. Il se retourna, nageant, comme on fait dans un lit dormant avec une femme ; et dans cet enroulement d'un corps d'homme et d'une image, elle le suivit comme fait la femme, inconsciente, qui épouse la courbe du dormeur. Cette imagination de Bérénice, et non plus seulement du visage, du visage aux yeux fermés qu'il aimait tant, plus réel que l'autre, mais de Bérénice entière l'enivrait dans sa force, lui donnait le goût de la dépense musculaire, et il nagea le crawl avec violence, sans ménagement (A : 182-183).

Par-delà l'association bachelardienne de l'élément aquatique comme l'exceptionnalité du féminin, c'est une assimilation toute tristanienne entre la jouissance sexuelle et la mort qui se cristallise dans ce passage, une équivalence posée entre la « petite mort » et la grande qui resserre les linéaments entre Bérénice et sa défunte jumelle de gypse ; car si, pour Aurélien, Bérénice n'est jamais plus vivante que dans son absence, autant dire qu'elle est pour lui essentiellement morte. En outre, la comparaison entre les corridors de la piscine et le lit conjugal réapparaît, quelques chapitres plus loin, mais c'est la Seine, cette fois, qui hérite de l'analogie : « Longuement il regarda couler, jaune, trouble, froide, équivoque, la Seine. Une robe de bal... pourquoi ? [...] Quel besoin de robe ont donc les noyées ? N'est-on pas nu dès qu'on est enveloppé par le fleuve, n'est-on pas dans la mort comme dans l'amour ? Les draps sont froids aussi où l'on entre à deux. » (A : 238) Comment ne pas se souvenir de cette robe Lotus fièrement portée par Bérénice, « noire dans le bas, avec un dessin de raies blanches de plus en plus larges en montant, *comme des halos autour d'une pierre jetée dans l'eau* » (A : 63, nous soulignons), qui pétrifiait déjà la jeune femme et préfigurait sa corrélation avec le visage de plâtre de l'Inconnue, disparue sous les eaux froides de la Seine ? Dans l'imaginaire amoureux d'*Aurélien*, le lit du fleuve est celui où s'unissent *Eros* et *Thanatos* dans une étreinte tant salutaire que mortifère.

La présence du fleuve dans le roman, *continuum* sonore et enveloppe matricielle dont les bras bordent le sommeil d'Aurélien et infiltrent ses cauchemars²⁶¹, amplifie l'obsession lancinante du motif de la noyade et devient à son tour tentation de l'abîme : « La Seine parle tout le temps, tout le temps du suicide... » (A : 97) Lorsque Paul Denis rencontre par hasard Bérénice flânant sur les quais, le texte sous-entend une intention de s'y jeter, et une mémoire fluide, comme lavée par les eaux : « Elle regardait la Seine, toujours la Seine... elle pensait à l'Inconnue, à la Morgue... [...] Paul Denis lui avait pris les mains... Non, non, il ne faut pas vous tuer... vous êtes folles ? Avait-elle dit qu'elle voulait se tuer ? Elle ne s'en souvenait plus. » (A : 515) Les morts s'accumulent sous la poussée des eaux fluviales, l'Inconnue de la Seine, les suicides charriés par le Danube (A : 29), l'ancienne amie d'Aurélien noyée dans la Tamise lors d'une nuit de 1919 dont le souvenir affleure à l'audition de *Whispering*, une valse anglaise qui, « baigna[n]t la salle », le ramène, encore et toujours, à la Seine : « Il ferma les yeux. Mais il ne revoyait pas Londres, il pensait à la Seine autour de l'île... » (A : 121)

Au motif de la noyade se greffe alors un autre faisceau d'images, l'isotopie de la musique qui, omniprésente autour de la figure de Bérénice, en réitère l'affiliation : la Seine, confie Aurélien, « chante une chanson, toujours la même... » (A : 97), qui rappelle étrangement la « *chanson* » de Bérénice, cet air « qui chante en elle » (A : 144), « cette romance profonde, inentendue » (A : 223) qu'il peine à retenir et qui « se mêl[e] à ses hantises : la Seine, le masque blanc... » (A : 203) À Giverny, la Seine continue d'irriguer le paysage sonore et à hanter les rêveries de Bérénice : « toujours il y avait cette présence douce et bruyante, cette caresse et cette hostilité, l'eau jaune et blanche, parfois verte, soudain tournoyante à des racines décharnées, l'eau longue, l'eau pleine de pensées, l'eau qu'on peut regarder sans fin, qui vous parle, qui vous berce, qui vous *chante*. » (A : 505, nous soulignons) Bien que Bérénice assume la focalisation de cette description, le texte condense les mêmes tropes qui constellent, ailleurs dans le texte, le discours intérieur d'Aurélien, estompant par le fait même les barrières de l'individualité en une illusion de fusion au sein d'un même désir de dissolution²⁶² :

La même Seine. Ses chalands qui glissent par miracle. Avec une incompréhensible humanité à bord. Des gens qui semblent passer la vie comme ça, debout, immobiles, emportés. Et des branches mortes entraînées dans les eaux tournantes. Parfois des manières d'épaves. La même Seine. Hypnotisante. Qui venait de Paris et s'en allait à la mer. Toujours. Jamais autrement. Qui venait de Paris. Et s'en allait. À la mer. (A : 506)

²⁶¹ « Je vis, c'est-à-dire je m'endors chaque jour et chaque nuit entre les bras de la Seine [...] comme un noyé... À la longue, cela devient une obsession... J'ai vu trop de morts dans ma vie... À cette image du fleuve qui se mêle à mes rêves, [...] il faut opposer quelque chose... une atmosphère de la fête. » (A : 113)

²⁶² C'est encore là un *topos* de *Tristan et Isolde*, avec la conjonction de coordination « et » qui lie les amants en une même unité et permet de fusionner leur individualité en une seule monade, tout en insistant sur leur dissociation.

Le canal trace une voie de communication entre Bérénice et Aurélien, un vecteur de pensées et de fantasmes qui charrie les mêmes obsessions, les mêmes *chansons*.

Au confluent des « eaux identiques et linéaires [...] et les eaux tourbillonnantes et circulaires²⁶³ », c'est une même métaphysique du temps dont les « amants de l'absolu » (A : 307) investissent l'espace, une hétérotopie doublée d'une hétérochronie qui éconduisent la possibilité de l'amour vers un ailleurs sublimé, celui de la mort. Désirer Bérénice par le truchement d'un masque mortuaire, seul moyen possible de la posséder, lui faire l'amour en songe dans l'expérience tonifiante et morbide de la nage, l'envisager au miroir des modalités de la musique – « Une présence. Une absence. Les deux à la fois. Une chanson. » (A : 144) – constituent autant de stratégies déployées par Aurélien pour l'arracher au mouvement fléché du temps et, par conséquent, l'aimer entremêlée à sa mort : « sa Bérénice, c'était ce masque de plâtre, cette jeune morte, belle éternellement. [...] C'est un bonheur d'aimer une morte, on en fait ce qu'on veut » (A : 677). Aussi les eaux héraclitéennes du Temps deviennent-elles, dans l'imaginaire amoureux d'Aurélien, les ondes amnésiantes du Léthé, qui dissolvent les repères et annihilent la mémoire. L'indifférenciation dans les eaux primitives du mythe, là encore, correspond à l'imagerie mobilisée par la littérature wagnérienne pour décrire l'émoi océanique soulevé par *Tristan* : le monde tristanien, écrit Timothée Picard, « est pensé comme un vaste cœur qui fait battre alternativement pulsion de vie et de mort. [...] L'eau musicale [...] mouvante, impalpable, est celle de l'indécidable, mais aussi de la contradiction, de la cyclothymie²⁶⁴. » Comme de fait, l'appartement qu'habite Aurélien donne sur « l'M veineux de la Seine » :

Mais pour en revenir à l'M veineux... je ne sache pas qu'on se tue en se tranchant le pli du coude comme on fait le poignet [...] Ce qui me bouleverse, c'est de devoir maintenant... pour me conformer à cette image de l'M veineux... me représenter le sens, continuellement, de cette eau qui coule, de ce sang bleu, devant moi. Je saisis bien qu'il vient de derrière, et qu'il s'en va vers l'aval, vers la mer... Mais les veines [...] du coude viennent de la main, remontant vers l'épaule, vers le cœur. [...] Il faut croire que le cœur c'est la mer, quelle hypertrophie !
(A : 97)

Les coordonnées géographiques de la garçonnière redoublent ainsi, en les concentrant, les principaux motifs du roman, qui module à son tour la dramaturgie de l'opéra – la pulsion de mort et la pulsation du cœur²⁶⁵, la ritournelle du fleuve qui « chante [sa] chanson, toujours la même. »

²⁶³ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 77.

²⁶⁴ Timothée Picard, « *Tristan et Isolde* de Wagner, et sa postérité littéraire », art. cit., p. 10.

²⁶⁵ La communication amoureuse, dans le roman, passe souvent par la synchronie de la pulsation des cœurs : « ils surent pour la première fois que toute cette scène s'était déroulée sur fond de musique, [...] sur le chant mélancolique d'un piano débitant des romances dont ils ignoraient les paroles étrangères, qui suivaient la cadence pourtant de leurs cœurs. » (A : 219)

La rumeur sonore du fleuve qui berce les hantises d'Aurélien se vit sur le mode mineur, comme « une mélodie lancinante [...] qui poursuit malgré soi²⁶⁶. » Sa persistance dans la texture acoustique de la fiction, que relance ponctuellement le texte pour en rendre la présence sensible au lecteur, entre en interférence avec le chant de Bérénice, un peu à la manière d'une pédale²⁶⁷ – « toujours la même », dit Aurélien – qui approfondirait la texture de la ligne de tête, actualiserait les harmoniques de ses accords. S'active ainsi le jeu d'échos entre le chant de la Seine et la chanson de Bérénice, toutes deux périodiquement désignées comme une rengaine – une « romance, [une] scie » (A : 28), « un air qui vous poursuit, qu'on a essayé de chasser par toute sorte de stratagèmes, et qui s'est montré plus fort. Alors, comme ça ne servait à rien de s'en chanter un autre (il dégénérait) ou de se raconter une histoire (elle tournait court), on s'est décidé une bonne fois à s'abandonner à cette scie » (A : 142). Comme le fait remarquer Carine Trévisan, la récurrence de la mélodie lancinante – de laquelle procède, il est vrai, une *chanson* –, par la répétition qui en est le ferment, « correspondrait à un temps gelé par le retour du même : le souvenir obsédant vient défaire la linéarité et la succession temporelle, en rivant Aurélien à des images du passé, qu'il ne peut qu'indéfiniment répéter²⁶⁸. » Ou bien la mémoire ne retient de la chanson qu'une amorce, ressassée indéfiniment, *ostinato* lacunaire et dépouillé du « cœur de son chant » (A : 144), ou bien la chanson est restée à l'état de pure virtualité, une « chanson jamais chantée » (A : 527) : il semble que, dans un cas comme dans l'autre, la musique qui sert à dire leur amour, au contraire du jazz qui en précipite la naissance, est condamnée à tourner à vide, à l'image de leur histoire, à fixer l'instant dans une compulsion de répétition de peur que, une fois « la résolution [de l']accord [...], le son de leur amour [...] briserait le cristal qui tintait à l'unisson. » (A : 320) Si Aurélien aime tant « [l]e *début* du troisième acte » de *Tristan*, que « trois fois de suite [il] se fit rejouer » (A : 391, nous soulignons), c'est aussi parce que, tronqué et figé dans sa circularité, à jamais *non-résolu*, il donne corps à son rêve d'abolition du temps et accomplit le hors-temps du mythe.

Ainsi se tisse tout un réseau de métaphores entre Bérénice, l'amour et la Seine avec comme vecteur la présence d'une chanson, répétitive et vaguement sue, qui échappe au langage et à la mémoire. Retracer les faisceaux qui relient entre eux les trois foyers de l'isotopie musicale permet donc, d'une part, de rendre

²⁶⁶ Carine Trévisan, *Aurélien d'Aragon : Un « nouveau mal du siècle »*, Paris / Besançon, Diffusion les Belles Lettres / Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, coll. « Linguistique et sémiotiques », 1996, p. 92.

²⁶⁷ On pensera au prélude de *L'or du Rhin*, qui s'ouvre sur un accord de mi bémol majeur maintenu aux contrebasses pendant 136 mesures, et duquel émergent des arpèges, des mélodies et des *leitmotive* assumés par les bassons, par les cordes puis par tout l'orchestre, qui suggèrent, par un puissant effet de figuralisme, les flots du Rhin.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 149.

sensible cet « inconscient tristanien²⁶⁹ » qui innerve la composition comme l’imaginaire du roman, en plus de dévoiler, d’autre part, les soubassements poétiques par lesquels le texte, à partir d’un socle *a priori* romanesque et, de surcroît, *réaliste*, se met à « chanter ». On a souvent parlé, Claudel²⁷⁰ le premier, de la compénétration des genres romanesques et poétiques à l’œuvre dans la composition d’*Aurélien* : le creuset des images qui reviennent et qui riment entre elles, l’immobilisme du temps – les vingt-et-un premiers chapitres couvrent trois jours –, le rythme syncopé d’une prose qui circule librement entre le lyrisme et l’oralité, le substrat archaïque qui ne cesse d’affleurer à la surface du langage, souvent dans ces longues stases contemplatives ou méditatives où le texte fait l’impasse sur l’action pour plonger dans l’intériorité des personnages, et suivre le rythme de leurs images intimes. À titre d’illustration, nous nous permettrons de revenir sur un passage déjà convoqué, que nous citerons dans son intégralité :

D’abord Aurélien s’attache à tous les éléments de la métaphore : il y a la noyée, la planche, la mer, la tempête... Qu’est-ce que tout cela signifie ? Par le chemin d’accessoires, il cherche le sens caché de cette image, il cherche l’essence d’un drame deviné. Il ne sait vraiment rien de la vie de Bérénice. Cette façon qu’elle a toujours de le ramener à l’enfance, dans la grande maison. Sans doute, si elle parle autant du passé, c’est pour éviter de parler du présent. [...] Elle évite de parler de Lucien, nommé par mégarde. Ou comme par mégarde. Qui sait ? Elle veut peut-être préparer Aurélien à son malheur. Mais n’est-ce pas elle qui est malheureuse ? La noyée, la planche, la mer. Quelle peine secrète porte-t-elle au fond de ces yeux d’ombre ? Est-ce de Lucien qu’est venue la désillusion, qui fait qu’il lui faut aujourd’hui être aimée, désespérément être aimée, pour croire encore à quelque chose, à la vie, au beau temps ? Allons, j’ai le chapeau qui travaille ! [...] S’il y avait du drame avec Lucien, il faudrait alors qu’elle l’aimât. La noyée, la planche, la mer. Il est seulement alors frappé de la persistance autour d’eux de ces histoires de noyades, il frémit du masque brisé, ce sourire à terre, comme d’un pressentiment. (A : 322)

La triple reprise de la triade « La noyée, la planche, la mer » scande le passage comme un refrain, comme une ritournelle qui, tout en reproduisant à même le rythme du texte le ressassement et la réflexion circulaire qui tourne autour des mêmes foyers obsessionnels, permet à la pensée de rebondir, d’attaquer l’idée à partir d’une perspective complémentaire et de regagner, invariablement, le même centre gravitationnel, l’absence de Bérénice. C’est à dessein que nous reprenons le terme de *ritournelle* pour désigner cette construction, au sens deleuzien où nous l’avons convoqué chez Robbe-Grillet, de l’enfant qui chante dans le noir pour conjurer la peur, pour « reprendre le contrôle d’événements qui se

²⁶⁹ Annick Jauer parle pour sa part de l’« inconscient romantique » d’Aragon (*L’Allemagne d’Aragon, op. cit.*, p. 183-200.)

²⁷⁰ « Un roman ? Je dirais plutôt un poème. Le roman, c’est une confluence d’événements qui se poussent onde à onde et qui aboutissent finalement par une série d’engendremens successifs à une espèce de chronique, à une histoire. Le poème, c’est un thème qui comporte une correspondance de parties. Le thème une fois établi, les parties n’ont jamais de concerter ensemble » (Paul Claudel, « Poème ou roman ? *Aurélien* par Aragon » [1945], repris in *Œuvres en prose*, édition présentée par Charles Galpérine et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 574.)

déterritorialisent trop vite à son gré et qui se mettent à proliférer du côté du cosmos et de l’imaginaire²⁷¹. » Le refrain familial crée une stabilité consolatrice, mais insuffle également un certain dynamisme, qui ouvre vers le développement d’idées et d’images, et épouse le cercle de la réflexion pour revenir au point de départ : « La noyée, la planche, la mer. » Trois mots, trois reprises : un rythme ternaire, celui de la musique depuis Verlaine²⁷², qui martèle selon d’autres modalités les trois reprises à l’*incipit* de l’alexandrin de Racine – lui-même ternaire : « Je demeurai / longtemps errant / dans Césarée » –, les trois écoutes successives du début du troisième (!) acte de *Tristan* et, tant qu’à faire durer l’exercice, les trois syllabes qui composent les prénoms d’Aurélien et de Bérénice. Le rythme ternaire, c’est également le tempo de la valse et du tango, dont l’écoute partagée au Lulli’s contribue à déchirer la connivence momentanément établie sous les auspices du jazz ; ce sont enfin les incantations magiques, qui viennent toujours par trois, comme ces jeux par lesquels les enfants font appel aux esprits pour s’amuser à avoir peur (*Bloody Mary, Bloody Mary, Bloody Mary...*) La formule invocatrice, scandée à trois reprises, finit par faire apparaître Bérénice « avec un peu de retard [...] avec une robe nouvelle, [...] et cette voix profonde, un peu tremblante : “Je vous ai fait attendre...” » (A : 323) Le réflexe incantatoire d’Aurélien, qui se chante un refrain pour conjurer ses peurs et invoquer l’aimée, procède donc d’un exercice musical : le charme et le chant, l’avert et l’envers d’un même verbe (*incantare*), concentrent déjà la pulsion de vie et la pulsion de mort entre lesquelles le roman ne cesse d’osciller, et disent « l’enchantement, c’est-à-dire [qu’ils invitent à] aller là où les chants [...] induisent²⁷³ ».

La périodicité de l’image, dont l’extrait analysé ci-haut permet de prendre la mesure, ponctue le roman avec la constance d’une vague qui, à chaque cycle du ressac, ramène un passé qui creuse le présent et l’envahit : la succession des images récurrentes, dont le contenu latent s’amplifie des échos antérieurs à chacune de leurs apparitions, fonctionne pourtant moins comme des *leitmotive* que comme des *ostinatos*, non pas cellule mélodique en proie à des transformations organiques qui miment le devenir, mais répétition du même qui tourne à vide pour se soustraire au temps. Double négation, donc, des arts du temps que sont la musique et le roman, sous lesquels s’annonce *Aurélien* : contre l’H/histoire et contre la linéarité d’un devenir qu’il rendrait sensible, le texte se fait non seulement poème, mais surtout *chanson* – la poésie chez Aragon est « essentiellement chant, n’a pas de lieu propre et peut donc émerger dans le

²⁷¹ Félix Guattari, *L’inconscient machinique*, cité in Anne Sauvagnargues, « Ritournelles de temps », *Chimères*, vol. 79, n° 1 (2013), p. 46.

²⁷² « De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l’impair » (Paul Verlaine, « Art poétique » [1884])

²⁷³ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l’ineffable*, op. cit., p. 12.

roman²⁷⁴ ». Les jeux d'écho et les parallélismes, le rythme obsédant des images répétées, les indices sonores qui ponctuent la prose de la présence des cris de la Seine, sont autant de procédés mis en application par Aragon pour que « la convergence de sens pallie la divergence des sons²⁷⁵ », et que le roman matérialise cette « chanson jamais chantée » des amants perdus.

« Qu'est-ce que la musique originaire ? », se demandait Pascal Quignard : « Le désir de se jeter à l'eau²⁷⁶. » Moyennant la permutation du syntagme de « musique originaire » par le sème d'« amour », que le texte finit, au fil du travail de la métaphore, par rendre synonymes, le même constat pourrait être prononcé par Aurélien. De même, lorsqu'au terme de la huitième rencontre qui se solde sur un baiser aussi froid que la mort, Chauvin dit à Anne qu'il souhaiterait qu'elle fût morte²⁷⁷, c'est encore sous le signe de Thanatos que la passion amoureuse est appréhendée. La référence à *Tristan et Isolde*, en pleine modernité, découvre en fait une détresse ontologique fondamentale : alors que le poème médiéval, qu'il soit signé Thomas, Bérout, Marie de France ou Gottfried, table sur une résignation terrestre à la passion au prix de la félicité promise par le royaume de Dieu, et que l'arrière-plan chrétien, problématique et galvaudé par le bouddhisme, qui irrigue la version wagnérienne préfigure un horizon plus lumineux pour les amants clandestins de la nuit romantique, la mort d'amour du XX^e siècle ne délivre aucune promesse de retrouvailles *post mortem*, elle n'ouvre que vers le néant incommensurable de la non-existence. La mort d'amour prend des airs de *mort de l'amour*. Mais les amours avortées, qu'elles s'ébauchent dans la retenue du style durassien ou qu'elles tracent leurs contours dans le foisonnement des voix et des tonalités aragoniennes, expriment davantage que l'écroulement du sacré et la finitude du sujet dans un monde déchristianisé ; à un niveau métaphorique, elles incarnent la stérilité du verbal, la fissure au cœur des mots qui rend impossible de chanter l'amour et la plénitude de l'être sans sonner incroyablement faux.

Le mythe de Tristan, mythe primordial de l'amour s'il en est un, est aussi le berceau du roman, qui s'est parachevé hors du roman, dans l'opéra wagnérien. Sa revenance moderne, comme un spectre du roman qui hanterait le roman, ne fonctionne plus qu'à titre de médiateur de tragique et d'opérateur critique : réécrire *Tristan* après le chef-d'œuvre de Wagner, *a fortiori* après les deux Guerres mondiales, se saisir du modèle opératique en toute conscience de l'étiollement de sa puissance émotive et de son ésotérisme caduc, investir ce signifiant creux dans lequel résonne la mémoire d'un sens devenu

²⁷⁴ Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1997, p. 54.

²⁷⁵ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, *op. cit.*, p. 188.

²⁷⁶ Pascal Quignard, *Boutès*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 2008, p. 26.

²⁷⁷ « Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin. / — C'est déjà fait, dit Anne Desbaresdes. » (MC : 126)

outrancier, revient à accentuer le dispositif lacunaire du récit moderne, l'irrégularité de ses engrenages, la matière sourde que l'on risque de casser à force de chercher à en faire jaillir, à coups de distorsions, les résonances. Le roman moderne n'est plus une *romance*, les structures romanesques s'effondrent sous le poids orgiastique de la matière wagnérienne ou, à tout le moins, elles grincent si fort qu'elles transforment l'expression de l'absolu en surenchère *kitsch*²⁷⁸. Les codes de l'œuvre totale, avec les modalités perceptives et affectives qui la sous-tendent, désertent alors la scène de la *mimésis* pour être absorbés dans la langue, puis reconfigurés selon un dispositif d'images et de rythmes chargés d'affects. La jouissance esthétique wagnérienne, en tant que réponse somatique à une expérience sensorielle immédiate, ne correspond à aucune œuvre textuelle, fût-elle cette écriture de sang et de folie poursuivie par Artaud ; l'émotion passe donc par une fabrique langagière et mémorielle, un travail dans le langage et à partir de lui qui subvertit la connexion normale des signifiés et déclenche une réorganisation du sens dans le sensible. Les réseaux d'images, les parallélismes et les isotopies qui se déploient en marge de l'intrigue « repose[nt] le problème du sens²⁷⁹ » et disent ce que la narration met en sourdine. En une variante feutrée du sommet extatique obtenu par la musique wagnérienne, c'est le musical qui pallie les non-dits du langage, prend en charge leur expression et produit « une sorte d'érotique de la lecture²⁸⁰. »

À l'issue de cette plongée dans les eaux wagnériennes, creuses, mouvantes et contradictoires selon les imaginaires qui s'en imprègnent, il semble que le palimpseste wagnérien, revendiqué ou inconscient, dans l'hommage comme dans la caricature, produise au sein du texte un étoilement sémantique et affectif, qui, frayant en dehors des voies narratives empruntées aux opéras d'origine, aboutit le plus souvent à une perméabilisation des frontières entre le discours du récit et la résonance interne du sens. La prise en charge par le langage du sentiment opératique, *via* un point d'*émergence* explicite ou la présence, en sous-main, d'une *irradiation*, pour reprendre les termes proposés par Pierre Brunel, force le roman à jouer des conventions de la prose et de la forme pour qu'émerge d'une mémoire wagnérienne une nouvelle cohérence applicable au roman. Le parcours que nous avons emprunté, aussi éclectique qu'il ait pu se révéler, aura à tout le moins permis de montrer la fécondité du mythe wagnérien comme étincelle de réécriture et instrument critique. Que ce soit dans la magnétisation du monde et du langage obtenue au contact de *Lohengrin* ou de *Parsifal* chez Gracq, dans la pensée en action d'une totalité romanesque

²⁷⁸ Sur cette question, voir Timothée Picard, « Le mythe de Tristan dans la littérature post-wagnérienne », *Wagner, une question européenne*, *op. cit.*, p. 165-186.

²⁷⁹ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, *op. cit.*, p. 191.

²⁸⁰ Timothée Picard, « *Tristan et Isolde* de Wagner, et sa postérité littéraire », *art. cit.*, p. 15.

et de l'expression de soi comme du passé que l'on retrouvait chez Proust et chez Robbe-Grillet, dans le rapport giralducien à soi et à l'autre, ou enfin, dans les images tristaniennes qui, portées par l'inconscient de l'amour impossible, refont surface au sein d'espaces-temps à première vue incompatibles avec la matière de Bretagne, tout se passe comme si Wagner devenait à la fois le ferment de l'écriture et la fiction à pervertir pour en épuiser la séduction. À défaut de transposer l'expérience totale wagnérienne dans la prose, d'en calquer les formes à grand déploiement ou le dynamisme organique et métamorphique du discours de manière unanime, les auteurs convoqués pratiquent un wagnérisme « à la carte », à rebours de la totalité programmatique du maître et de ses téléologies historiques, glanant çà et là des mythes ou des images particulièrement évocatrices parmi les vestiges d'une œuvre-somme en morceaux.

Un second constat mérite très brièvement d'être soulevé : au fil de nos analyses, il est apparu que la référence au mythe wagnérien, en imprégnant l'imaginaire et en travaillant l'économie narrative, faisait paradoxalement de la musique le parent pauvre du modèle, non pas parce que les textes étudiés n'étaient pas innervés par un sensible musical – nous avons suffisamment montré qu'il en est autrement –, mais parce que ce *musical*, conceptualisé comme régime de signification et d'organisation du texte plutôt que comme sensible immédiat, n'a rien de *spécifiquement* wagnérien. La prolifération interne de la matière romanesque, les jeux d'écho et les effets de *leitmotive* prennent une inflexion wagnérienne essentiellement à la lumière de l'allusion, *in praesentia* ou *in absentia*, à l'œuvre du compositeur. Sans doute la nature opératique hybride du modèle et la conception musicale de Wagner lui-même ont-elles à voir avec cette tendance poétique : la conduite narrative de la partition, le rapport symbiotique entre cette dernière et le support dramatique, la dissolution du canevas par tableaux ou par récitatifs au profit d'une émancipation des formes mélodiques, toutes ces transformations à l'œuvre dans la musique renégocient la part narrative du discours musical à la bourse de l'expressivité, et empiètent sur le terrain romanesque. Que Wagner se soit abreuvé aux sources du littéraire pour insuffler une expressivité supplémentaire à ses partitions, conférant ainsi aux légendes et aux récits d'origine une densité nouvelle, implique forcément, par ricochet, un retour à la matière première (narrative) pour le romancier qui s'empare du modèle wagnérien. Aussi est-ce moins une métaphore, *transport* ou *saut* d'une réalité à une autre, qu'un *miroir* déformant que Wagner tend à l'écrivain ; plus exactement, il invite ce dernier à exécuter un saut *qualitatif*, de ceux dont le mouvement accompli n'est pas un déplacement à proprement parler mais bien le passage du même au même *augmenté*, une évolution d'ordre ontologique et non cinétique. Le texte, qui transite par Wagner, revient incidemment au texte.

On a souvent affirmé, dans une visée dépréciative, que l'œuvre wagnérienne était de la musique pour littérateurs, et notre bilan permet d'étayer d'une manière complémentaire ce cliché. Dans la mesure où Wagner, par les spécificités de son langage musical et de son programme esthétique, a contribué à perméabiliser les frontières entre poésie, musique et dramaturgie, et donné l'impression dans la foulée de raconter et d'exprimer une matière *a priori* narrative mieux que ne l'avaient toujours fait les écrivains, il ne faut pas s'étonner que les contrecoups romanesques d'une telle confrontation rejaillissent pour l'essentiel sur la syntaxe du récit, sur ses modes d'enchaînement et sur les foyers de focalisation du texte, plutôt que sur certaines modalités précises de musicalisation de l'écriture. En dehors d'une transposition du *leitmotiv*, ces dernières se révèlent surtout comme les éléments corollaires d'un régime *musical* du sensible dont l'œuvre wagnérienne serait l'une des manifestations hyperboliques.

Le mythe wagnérien, en somme, serait donc une *figure* textuelle de la musique, une manière de la mettre en forme dans les états successifs que lui attribue l'imaginaire du XX^e siècle. Pour Philippe Lacoue-Labarthe, la musique, « étrangement, n'est jamais question de la seule musique²⁸¹ », en particulier lorsqu'il est question de Wagner, dans la mesure où elle permet à ceux qui s'en saisissent de « façonner, modeler, sculpter – [de] figurer donc²⁸² » un idéal aussi bien *configurant* que *défigurant*. Comme il le montre avec le cas archétypal de Baudelaire, et que nos analyses permettent de corroborer, la réception de l'œuvre wagnérienne et la mise par écrit de l'expérience musicale ne coïncident pas ; le passage de l'un à l'autre implique forcément une opération de reconfiguration, le transport d'un mode d'expression à l'autre, qui s'apparente en ce sens à une mise en fiction : « C'est bien du reste pourquoi [la musique de Wagner] est indissociable d'une *fiction* et ne se soutient, en définitive, que d'une mythologie²⁸³. »

3. Orphée ou les Sirènes : proposition de synthèse

Mais vient le moment où l'imaginaire de la nuit et la prolifération organique, la pamoison musicale et la jouissance de l'amour dans la mort asphyxient l'imagination et stérilisent l'écriture : « Assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums la nuit ; il nous faut une musique sur la terre, UNE MUSIQUE DE TOUS LES JOURS²⁸⁴ », scandé en 1918 Jean Cocteau, exigeant, contre Debussy, « une musique française de France²⁸⁵ » et, plus généralement, un retour à la clarté de la lignes et à la pureté de la forme.

²⁸¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta*, *op. cit.*, p. 12.

²⁸² *Ibid.*, p. 14.

²⁸³ *Ibid.*, p. 88-89.

²⁸⁴ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, in *Le rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1930, p. 28.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 26.

Il n'est certainement pas le seul à se remémorer l'injonction du dernier Nietzsche de « *méditerraniser la musique*²⁸⁶ » aux lendemains de la Grande Guerre : du « classicisme moderne » véhiculé par *La NRF* à la substitution par un modèle pictural, en passant par l'engouement par la machine et le rythme trépidant, mécanique du jazz, l'heure est à la désertion de la référence romantique et à la refondation des modèles mues par un besoin incisif de clarté et de sobriété. Que soit investie textuellement l'entreprise de réappropriation, menée en parallèle par les compositeurs, de la figure solaire de J.-S. Bach qui, par une gymnastique de l'imaginaire, incarne la modernité française, ou que l'on se range, comme les surréalistes, derrière les déclarations à l'emporte-pièce d'André Breton contre toute musique, le référent wagnérien, et *a fortiori* romantique, ne saurait plus tenir lieu de symbole hégémonique d'une littérature en quête d'expansion. De sorte que se pose à nouveau l'épineuse question de la modernité du récit-partition : la permanence d'un romantisme anhistorique, *via* le mythe wagnérien, mais également *via* Wagner comme figure mythique, peut-elle réellement être dépassée dans la réflexion poétique et métaphysique d'une mise en texte de la musique ? L'appariement entre narrativisation de la musique et musicalisation de l'écriture peut-il contourner le modèle wagnérien dans son entreprise d'exhumation d'un état du langage signifiant hors des voies de la médiatisation ? Le partage entre ressac et rejet du patronage wagnérien qui dialectise le corpus romanesque du XX^e siècle signale-t-il *a posteriori* l'échec d'un régime du sensible qui ferait du musical le ferment de la littérature ?

En guise de synthèse rétrospective, nous proposerons deux scénarios méta-poétiques, deux lectures concurrentes qui, dans les angles morts de l'ombre projetée par Wagner, envisagent à rebours l'histoire des relations entre musique et langage pour conduire à deux dénouements alternatifs : d'un côté, la voie que nous placerons sous le signe des Sirènes, par laquelle le roman qui s'y engage abdique face aux séductions du musical, se désarticule dans le mouvement de l'écriture et, dévoilant les artifices qui en soutiennent le déploiement par l'accumulation de digressions, de passages disruptifs et de commentaires métatextuels, sape le simulacre de la fiction jusque dans ses derniers retranchements ; de l'autre, celle que nous envisagerons au prisme du mythe d'Orphée, mais un Orphée moderne, résigné, blanchotien, souffrant de la perte de son Eurydice mais s'inclinant devant la nécessité de son absence pour qu'advienne, dans le chant plein qui prononce l'absence de l'aimée, l'œuvre. Ces deux récits premiers du musical rejouent l'aporie à laquelle se confronte invariablement le romancier qui chercherait à écrire

²⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner*, in *Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémary, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1974, t. VIII, p. 24.

sous le signe de la musique ; ils concentrent en quelques unités narratives fréquemment récupérées²⁸⁷ le champ de forces à l'œuvre dans l'imaginaire musical de la modernité, les tensions entre la jouissance dionysiaque et la beauté apollinienne, entre l'éternel féminin du musical et la virilité solaire du poète, entre la dissolution du langage et l'articulation harmonieuse des paroles d'une chanson, entre l'indicible de la nuit impénétrable et l'ineffable du charme de l'aurore, entre les tréfonds d'une conscience pétrie de hantises et les structures formelles qui rendent le réel intelligible, entre la métaphysique musicale et les architectures sonores en mouvement... La liste pourrait s'étendre longuement au vu des réinterprétations théoriques et empiriques variées auxquelles donnent à penser les rencontres intersémiotiques entre le verbal et le musical ; nous préférons adopter à nouveau le parti de l'analyse de texte, et dégager, à partir de quelques titres du corpus, la présence latente d'un (méta-)récit musico-littéraire, qui serait moins historique ou généalogique que proprement critique et allégorique. Le complexe romanesque de *La mise à mort*, dans sa problématisation mobile et sans cesse reprise du motif de la frontière²⁸⁸, rejoue l'impulsion désespérée de Boutès qui « quitte sa rame, [...] monte sur le pont et saute²⁸⁹ » sous l'envoûtement du chant magique de Fougère, et découvre « par effet de la cithare ou de Fougère chantant » (MM : 272) un roman en miettes, « non-cousu[,] [d]iscontinu[,] [n]on-lié » (MM : 87). Comme le personnage du Bavard qui largue l'illusion fictionnelle au moment où il s'élance à la poursuite de « ces voix impératives et pleines d'une solennité sauvage » (B : 132), Alfred essaie, dans une poussée de désespoir, de conjurer la scission schizoïde en tentant un saut de l'autre côté du miroir, qui n'a pour conséquence que de le mettre à mort et faire taire la voix envahissante du narrateur. À cette première orientation, qui tient lieu de pendant défaitiste au fantasme musical des écrivains, s'ajoute une avenue plus sereine, sinon ludique à défaut de cynisme, dans laquelle l'écrivain orphique conçoit des structures romanesques musicales, non pas pour pallier les lacunes de son médium, mais pour explorer différents

²⁸⁷ On convoquera *Ulysses* de James Joyce et le tour de maître par lequel il transpose l'épisode des Sirènes en une véritable fugue pour voix, ou la récurrence de la figure orphique en poésie, chez Rilke, Apollinaire ou Jouve, qui cherchent ainsi à réinscrire leur œuvre en tant que « l'expression symbolique par excellence de la fusion du rêve apollinien et l'ivresse dionysiaque » (Eva Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1961, p. 55.)

²⁸⁸ Luc Vigier décline ce motif selon plusieurs plans de pertinence complémentaires – psychique, diégétique, spéculaire (n'est pas Alice qui veut...), historique et géopolitique (le bloc de l'Ouest et le bloc de l'Est, que traversera le personnage de Michel qu'au prix de sa mort) –, et voit dans sa récurrence la coïncidence entre « [l]e traumatisme historique et auto-biographique de la fermeture des frontières » et « l'ouverture des limites auctoriales traditionnelles qu'il est dès lors nécessaire d'interpréter comme manifestation d'une lutte à mort entre la réalité historique et le mouvement forcené d'un espace à l'autre de la fiction, où le lecteur peut infiniment se perdre. » (Luc Vigier, « Aragon, Alice et la traversée des glaces, ou de l'art kantien de franchir les frontières », *Fabula* [en ligne]. URL : <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/220.php#FN12>. [Consulté le 5 septembre 2019])

²⁸⁹ Pascal Quignard, *Boutès*, op. cit., p. 22.

effets rythmiques, temporels ou énonciatifs. Faute de moyens opératoires pour que le texte parvienne à signifier dans l'immédiateté de l'expérience sensible, il ne s'agit plus de suggérer par bonds métaphoriques ou par chaîne de contiguïtés imageantes la pleine courbure entre la forme et le sens, mais bien d'accorder préséance à la plasticité du récit comme laboratoire et de construire le roman avec l'allégresse du compositeur, pour reprendre l'intitulé de l'ouvrage de Cécile Leblanc déjà convoqué dans ces pages. Avec le mythe d'Orphée comme référence tutélaire et intertexte revendiqué, les *Géorgiques* de Claude Simon nous fera cheminer entre les lignes temporelles de la fiction jusqu'à la terre ferme d'un sens possible, à la condition d'accepter de perdre, chemin faisant, la présence sensible de la voix d'Eurydice, laquelle intègre alors, dans un musical intellectualisé, le substrat structurel des œuvres.

a. Le récit : l'espace ouvert par les Sirènes

On connaît l'épisode au chant XII de l'*Odyssée*, vraisemblablement en son cœur²⁹⁰ : prévenu par l'oiseleuse-magicienne Circé des dangers multiples qui jonchent la route de son retour, Ulysse demande à son équipage de se boucher les oreilles avec de la cire et de le ligoter à l'emplanture du mât de son navire afin qu'il puisse ouïr le chant fatal des Sirènes sans lui succomber. Chaque fois qu'il implorera d'être détaché, les fidèles Euryloque et Périphète devront sangler d'un tour supplémentaire les cordages : dans l'expérience jouissive et déchirante de cette écoute surnaturelle, « qui remplit le cœur du désir d'écouter²⁹¹ », Ulysse le rusé – ou le lâche et perfide Ulysse, « qui ne mérita jamais d'être le héros de *L'Iliade*²⁹² », selon Blanchot – devient « le seul humain qui ait entendu le chant qui fait mourir sans l'avoir fait mourir²⁹³ ». Du stratagème d'Ulysse, rusant avec le chant des Sirènes sans se compromettre, résultent deux grandes topiques aux multiples incidences : la première, fondamentale pour l'imaginaire musical de la littérature et de la philosophie, concerne les périls présumés du musical, rétif au *logos* et source de corruption des âmes et des corps, qui exige de l'homme de raison qu'il lutte contre cette captation trompeuse ; la seconde instaure le mythe de l'écriture « où ne manquent ni les origines divines

²⁹⁰ L'œuvre publiée comporte vingt-quatre chants, celui consacré aux Sirènes occupant donc le milieu. Bien que l'on ne puisse affirmer avec certitude que cet ordre soit constitutif de l'intégralité de ses versions, l'épopée homérique, qui fixe le mythe dans l'imaginaire littéraire, le situe en son cœur et pourrait être interprétée comme « l'une des premières et peut-être des plus subtiles constructions abismales de la littérature ; car le chant qu'elles promettent est un poème épique, le récit de la guerre de Troie, c'est-à-dire le sujet même de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*. » (Annie Lermant-Parès, Article « Les Sirènes dans l'Antiquité », in Pierre Brunel [dir.], *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1238.)

²⁹¹ Homère, *L'Odyssée*, traduit du grec ancien par Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999 [1955], p. 232.

²⁹² Maurice Blanchot, « Le chant des Sirènes », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959, p. 11.

²⁹³ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 67.

du chant, ni ses pouvoirs initiatiques, ni non plus ses risques de n'être que promesse trompeuse, et finalement porteur de mort²⁹⁴. » À travers Ulysse, dont la voix se confond avec celle de l'aède dès lors qu'il avoue son identité au chant IX, la résistance aux envoûtements vocaliques des Sirènes devient l'épreuve du roman, celui qui déjoue les incantations du musical et les tient à distance « par le pouvoir de la technique qui toujours prétendra jouer sans péril avec les puissances irréelles (inspirées)²⁹⁵ ». La question de la technique romanesque soulèverait toujours plus ou moins les stratégies d'évitement du récif des Sirènes, de manière à ce que « la navigation préalable, celle qui porte Ulysse au point de la rencontre » tienne lieu de fil rouge dans les péripéties d'une œuvre : « Cette navigation est une histoire tout humaine, elle intéresse le temps des hommes, est liée aux passions des hommes, elle a lieu réellement et elle est assez riche et assez variée pour absorber toutes les forces et toute l'attention des narrateurs²⁹⁶. » Le roman s'engage avec Ulysse dans le circuit qui l'a mené de Troie, à l'île de Calypso, à celle de Circé et, enfin, à Ithaque, non sans négliger les haltes intermédiaires et les désagréments de sa trajectoire ; il plonge dans les tourments intimes de ce « je » inédit du monde hellénique, affronte avec lui son rapport avec le temps, l'amour, la guerre, la morale, la nostalgie du pays, etc. : mais du chant des Sirènes, il ne reste que le témoignage, d'ailleurs fort peu prolixe, d'Ulysse qui souligne au passage qu'il s'agissait d'un chant « qui remplit le cœur du désir d'écouter », et le chant s'estompe derrière la narration rétrospective qu'en donne le survivant. Cet Ulysse romanesque, ce sont les tourments de Jean-Christophe, sa lutte pour survivre comme créateur au milieu des mondanités hostiles, ses accès d'inspiration qui permettent de le recentrer sur son authenticité et sur son art dans un monde pulvérisé en petites chapelles dogmatiques. L'expérience musicale de Christophe, pourtant constitutive de ce roman, n'a rien de commun avec la lutte acharnée, ultimement féconde, de l'épreuve des Sirènes, elle n'induit aucune tension dans la langue qui mettrait cette dernière en crise ; si le jeune héros traverse des épisodes de tarissement créatif, les causes sont dues à des circonstances extra-musicales (problèmes financiers, mauvaise santé, détresse psychologique, incompréhension du public), et non à un antagonisme intérieur qui placerait l'écriture sous le signe du défi. La composition, chez Rolland, est une expérience éminemment positive, une lueur pour celui qui travaille dans le silence, en marge de la rumeur et de la visibilité médiatique, et l'œuvre qui en résulte témoignera non pas des difficultés d'écriture, mais du triomphe de son créateur sur les embûches existentielles. Cette œuvre, en tant que prolongement de l'intériorité de l'auteur, s'éclipse du

²⁹⁴ Annie Lermant-Parès, Article « Les Sirènes dans l'Antiquité », art. cit., p. 1238.

²⁹⁵ Maurice Blanchot, « Le chant des Sirènes », *loc. cit.*, p. 11.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 12.

reste derrière lui, au même titre que les fragments de partition consignés dans les pages du roman doivent être lus comme une extension du discours narratif, et non comme sa pierre d'achoppement. Aussi, et au risque de nous répéter, *Jean-Christophe* appartient bel et bien au sous-genre du *roman musical*.

Or le récit, dit Blanchot, est précisément la lutte entre Ulysse et les Sirènes : « Ce n'est pas là une allégorie. Il y a une lutte fort obscure engagée entre tout récit et la rencontre des Sirènes²⁹⁷ ». À l'inverse du roman, le récit ne se contente pas de narrer l'événement, il serait cet événement même, la lutte en acte entre la sauvegarde d'une mémoire à raconter, moyennant la survie d'Ulysse, et l'abîme vers lequel attire le chant des Sirènes :

le récit a pour progresser cet *autre* temps [...], qui est le passage du chant réel au chant imaginaire, ce mouvement qui fait que le chant réel devient, peu à peu quoique aussitôt (et ce « peu à peu quoique aussitôt » est le temps même de la métamorphose), imaginaire, chant énigmatique qui est toujours à distance et qui désigne cette distance comme un espace à parcourir et le lieu où il conduit comme le point où chanter cessera d'être un leurre²⁹⁸.

L'*agôn* entre le pouvoir raconter et la nécessité du danger fait du récit un genre du seuil, de l'impossible achèvement ou de l'inévitable après-coup : qu'il cesse de lutter pour donner à entendre la voix des Sirènes, c'est le récit qui s'effondre, c'est le naufrage d'Ulysse, et l'absence d'œuvre ; mais qu'il refuse, en contrepartie, d'entendre le chant du gouffre, ou qu'il contourne à grande distance l'île de Caprée, le récit n'a autrement pas lieu, la transfiguration non plus, et l'ordre des choses reste inchangé. D'évidence, toute narration suppose une postérité, un *après* de l'événement, mais seul cet *après* rend possible l'invocation d'un présent qui s'affirme alors comme un *maintenant* imaginaire, et permet de rejouer, *via* l'expérience de la lecture, la rencontre avec les Sirènes, « laquelle est toujours à l'écart du lieu et du moment où elle s'affirme, car elle est cet écart même, cette distance imaginaire où l'absence se réalise²⁹⁹ ». C'est ainsi que le narrateur de la *Recherche* nous invite à vivre avec lui chacune des réminiscences et nous escorte jusqu'au seuil de l'écriture – de la lutte – pour nous abandonner devant le fait inaccompli, pourtant accompli à notre insu ; c'est aussi Édouard qui s'interroge, au centre des *Faux-monnayeurs*, sur la possibilité d'écrire un roman sans noyau, un roman sur le roman, qui serait comme *L'art de la fugue*, nous laissant ainsi imaginer cette éventualité théorique tandis que nous continuons de lire cette œuvre souterrainement travaillée par la forme fuguée. Mais c'est surtout l'histoire de ce défi, posé par la musique au roman, que donne à saisir le *récit-partition* – et non le *roman-partition* –, l'espace de tension entre le ravissement du chant et les configurations textuelles qui en chiffreraient l'expérience,

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 16-17.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

et l'aporie féconde à laquelle a pu donner lieu l'ambition de restituer, avec les moyens du langage, les modalités de signifiante de la musique.

Mais heureux qui comme Ulysse, pour le formuler avec du Bellay, peut résister, ligoté à son mât et surveillé par ses subalternes, à l'enchantement merveilleux des Sirènes : Boutès, l'enfant terrible des Argonautes, choisit plutôt de sauter, faisant fi de la cithare rivale d'Orphée et de sa musique civilisatrice pour se dissoudre dans ce chant féminin si beau qu'il en est mortifère. Le narrateur de *La mise à mort*, avec son récit « sans liens, sans trame, sans dessin » (MM : 87) pour l'arrimer à un point fixe contre le désir de dissolution dans la voix aimée qui chante « comme jamais sirène » (MM : 371), vogue à la dérive entre les reflets proliférants des différentes glaces. Si ces dernières structurent à première vue le roman, elles égarent aussi le lecteur dans une labyrinthique galerie des glaces et signalent d'un même élan, par la voie ironique de métaphores spéculaires détraquées³⁰⁰, la référentialité problématique et la mise en échec du réalisme. En contrepartie, la musique ne libère pas plus de prise pour le romancier fasciné, pris qu'il est dans une logique fantasmatique vers l'impossible du texte – aussi bien dire son achoppement. En 1964, Aragon ouvre sa troisième période créatrice sous le signe d'une double débâcle : aux suites des révélations du XX^e congrès du Parti communiste de l'Union soviétique, le réalisme socialiste qu'il avait adopté dans les années 1930-1940 n'est plus envisageable pour l'auteur, eu égard à la mise au jour des crimes du stalinisme qui assombrit la portée de son esthétique engagée ; d'un autre côté, la musique ne semble être une avenue qu'à condition de s'y abîmer, de consentir à la désarticulation du roman, voire à sa *mise à mort* : « Et de son chant peut-être ne percevez-vous que le plaisir, il y a de quoi bouleverser l'oreille et le cœur, [...] je me perds, j'éprouve la pauvreté de mes sens, la simplicité de mon esprit, l'inutile de ma parole » (MM : 357). Le texte multiplie les occurrences où le narrateur fait état de l'effacement du sujet-écrivain sous l'influence du chant de la femme-musique : « Tout le reste du monde s'évanouit, ou plutôt le monde entier s'inscrit dans ce bruit d'elle » (MM : 16) ; « Le chant qui entre dans les choses, et me relègue au loin, m'efface. » (MM : 18) ; « Elle chante, et j'ai cessé d'être pour ne faire que la suivre. Elle chante, et je l'écoute à en mourir. » (MM : 38)

Détroussé du *muthos* qui constituait un point d'ancrage à partir duquel tendre vers la musique, comme le deuxième conte de la chemise rouge le laissait sous-entendre, le roman succombe devant la puissance de la musique. Le romancier saute à l'eau, cherche à rejoindre cette ivresse océanique, cette pulsion de dilution dans la nappe sonore dont on a vu que la musique, dans l'imaginaire tressé de discours

³⁰⁰ On pensera aux maisons de verre et aux fenêtres zoliennes, aux verres colorés flaubertiens et, directement convoqué dans le roman à la fois comme référence tutélaire et contre-modèle, le miroir stendhalien promené le long des routes.

romantiques et wagnériens qui retentissent encore en plein cœur du XX^e siècle, pouvait stimuler. Au récit « décousu » (MM : 87), « débroché » (MM : 40), au sujet clivé auquel ne renvoie aucune image et que la musique continue de *déchirer*³⁰¹ (MM : 121), correspondent la désarticulation du langage, l'entame qui tient à distance le monde et exige un opérateur sémiotique pour en assurer la médiation. En cela s'oppose la rondeur du chant de Fougère, la plénitude qui fait défaut au narrateur et qui, avide de s'en emparer scripturairement, s'égare chemin faisant dans l'incommunicable, perdant d'un même mouvement le sens de sa pratique romanesque et la signifiante musicale, laquelle passe nécessairement à la « trappe de la scription³⁰² ». Privé de *melos*, le texte mélomane ne conserve que la manie, qui en incorpore la composition de manière à saper son intelligibilité.

Le chant de Fougère, dont rien ne peut être décrit autre que cette impression de défaillir devant cette « porte sur l'infini » (MM : 357), entraîne dans son charroi le romancier qui se laisse dériver vers l'abîme du roman : si le propre du récit est de révéler la lutte avec les Sirènes au plus près de son avènement, et que la musique, de surcroît, ce serait essentiellement « ce qui lutte avec l'écriture³⁰³ », la passivité d'Alfred, se déclinant en une pluralité de formules qui expriment toutes la sujétion au chant, le ravissement du sujet et de la parole, et la chute de l'homme qui tombe, parachève le délitement du roman dans sa pleine adhésion à l'enchantement. Le romancier en mal d'identité perd du même coup le sens du voyage, « cess[e] d'être pour ne faire que suivre » (MM : 38) : « Il y avait, suppose Blanchot, quelque chose de merveilleux dans ce chant réel, chant commun, secret, chant simple et quotidien, qu'il [...] fallait tout à coup reconnaître, chanté irréellement par des puissances étrangères et, pour le dire, imaginaires, chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître³⁰⁴. »

Tout se passe comme si, sous l'angle d'une réflexivité problématique et de la performance de la mise à mort du roman, ce récit d'Aragon se prenait lui-même en défaut et, par induction critique, se livrait au procès de tout un siècle d'écriture romanesque rêvée au miroir de la musique. Passant à l'aveu du péché d'*hybris* qui a été celui du roman pendant près d'un siècle, et dont l'auteur s'avoue ouvertement coupable, ce roman, par lequel Aragon ouvre la troisième phase – métaromanesque – de son corpus, trace la limite du récit-partition, reconnaissant, devant les pages embrouillées et une énonciation éclatée,

³⁰¹ « Quand elle chante, elle me déchire. [...] Rien ne compte plus que le vertige : être un homme, c'est pouvoir infiniment tomber. »

³⁰² Roland Barthes, « De la parole à l'écriture », in *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981, p. 9.

³⁰³ Roland Barthes, « Rasch », art. cit., p. 272.

³⁰⁴ Maurice Blanchot, « Le chant des Sirènes », *loc. cit.*, p. 10.

l'aporie du rêve musical. L'effondrement du sens est corollaire de l'élan textuel à l'assaut de cette « porte sur l'infini » qui, dans son idéalité absolue, se révèle au fond n'être qu'une fiction discursive par lequel le roman, « œuvre de langage », creuse son propre tombeau. La lutte avec les Sirènes, comme le pressent Blanchot, est en réalité une lutte de l'écriture contre elle-même qui, s'étant fixé comme idéal la musique, c'est-à-dire l'impossible du langage, aurait failli à se ressaisir comme discours à travers sa propre fiction régénératrice :

l'enchantement, par une promesse énigmatique, exposait les hommes à être infidèles à eux-mêmes, à leur chant humain et même à l'essence du chant, en éveillant l'espoir et le désir d'un au-delà merveilleux, et cet au-delà ne représentait qu'un désert, comme si la région-mère de la musique eût été le seul endroit tout à fait privé de musique, un lieu d'aridité et de sécheresse où le silence, comme le bruit, brûlait, en celui qui en avait eu la disposition, toute voie d'accès au chant³⁰⁵.

Le musical capté par le roman ne chante pas, il ne fait que devenir texte à son tour, plus ou moins puissant, plus ou moins réussi, mais néanmoins langage. C'est peut-être là la grande leçon de la musique pour les romanciers, non pas de mettre à mort le roman, comme le symbolise le geste ultime d'Alfred qui, tuant son doublet « réaliste », se tue dans la foulée, mais d'en revenir au langage comme point d'ancrage et comme point de départ du roman : « Je sais bien que je suis un romancier médiocre, sans imagination, sans pouvoir humain. Peut-être doué d'un certain sens poétique, et d'une sorte d'aisance verbale. Mes romans ne sont après tout qu'œuvres de langage. [...] Pourquoi Fougère n'en sentirait-elle pas le vide, elle dont le chant est substance, à la fois l'âme et la chair mariées ? » (MM : 395) Si le tissu narratif menace constamment de verser dans un babil inintelligible, le geste d'écriture permet au narrateur de prendre appui sur un discours qui, lui, est bel et bien réel. La matrice musicale ne peut ainsi devenir une fin en soi : c'est plutôt en amenant le roman à reconnaître les lacunes du modèle traditionnel et en renouant avec sa nature langagière qu'il pourra enfin advenir. Car, ainsi que l'énonce explicitement Aragon à travers les mots d'Alfred, « [les] romans ne sont après tout qu'œuvres de langage. » (MM : 395)

Ce serait donc sous l'impulsion de la fascination musicale que le romancier aurait mis à mort le roman en le détruisant de l'intérieur, à l'aide de sa propre absence de moyens, de façon analogue à Alfred qui, pour éliminer la figure d'Anthoine, devra s'anéantir lui-même. La trajectoire des personnages du roman préfigure donc l'aboutissement de près d'un siècle d'expériences romanesques placées sous le paradigme musical, et en fictionnalise le naufrage. Comme les marins qui achoppent à l'indicible beauté du chant

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 11

des Sirènes, le romancier qui succombe aux tentations du musical et qui cherche à procurer une expérience sensorielle similaire à celle de la musique se heurte à un discours forcément incompetent. Ce roman fou, écrit par un narrateur tout aussi fou, revisite le mythe des Sirènes en l'investissant d'une portée (auto)critique, dénonçant par le biais d'une résignation ironique, désespérée mais pourtant lucide dans l'expérience de la folie, l'aliénation volontaire à laquelle le romancier moderne, au prétexte de l'*excursus* heuristique dans les ornières de la musique, s'est égaré en chemin : « *Il vous a... oui, c'est ce qu'il faut dire : il vous a aimée, Madame, comprenez bien, il vous a aimée à la folie.* » (MM : 495, l'auteur souligne.) De ce point de vue, l'*explicit* du roman nous paraît recouvrir une amplitude critique beaucoup plus vaste que les événements compris entre les frontières du roman, aussi foisonnants soient-ils, et donne à penser, à la lumière d'une fable métaphorique, la fortune éventuelle du romancier mélomane : comme Fougère, qui « est la musique même » (MM : 357), déclenche par son chant les troubles identitaires d'Alfred, à trop aimer la musique, le récit se détraque et achoppe.

b. J'ai perdu mon Eurydice

Au terme de notre démonstration, et au regard de l'infléchissement nocif de la conduite musicale du roman, force est de constater que l'imaginaire de la musique déplié par le corpus inquiète plus souvent qu'autrement les cadres déjà lourdement éprouvés de la fiction romanesque. Et pourtant, les écrivains ne cessent de s'y référer comme par gravitation fascinée et morbide, une pulsion de décomposition que la hantise de la perte du sens vient perpétuellement exacerber. Comme s'il était impossible de ne jamais *se retourner* pour contempler, une dernière fois seulement, les traces d'une langue plénière disparue dans les tréfonds des âges, une langue qui saurait exprimer dans l'immédiateté du dire. Aussi en revient-on à Orphée, emblématique du passage entre attachement et arrachement que le langage ne cesse de raviver dans l'expérience que nous en avons, patron des poètes modernes et intercesseur de « la perfection de toute musique ou, si l'on veut, [de] la musique absolue³⁰⁶ ». Conformément à la courbure temporelle à laquelle le mythe permet de penser, c'est par une rencontre que nous nous proposons de clore notre étude, collision féconde et anachronique qui clôtüre une époque pour simultanément en ouvrir une autre, et charrier dans la foulée les mêmes problématiques séculaires jusqu'à l'époque contemporaine : c'est donc à titre de point de chute que nous examinerons le chapitre liminaire des *Géorgiques* de Claude Simon,

³⁰⁶ Pierre Brunel, Article : « Orphée », in Pierre Brunel [dir.], *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1102.

entièrement placé sous le signe de l'*Orfeo* de Gluck, en ce qu'il condense, tout en les relançant, les enjeux que le mythe musical, à la croisée de la composition romanesque, est venu circonscrire.

Œuvre-somme de Claude Simon, *Les Géorgiques* (1981) confronte trois narrations hétérogènes, temporellement désynchronisées mais pourtant entremêlées, que la musique de Gluck, au premier chapitre, rattache en un même *continuum* existentiel et *expérientiel* : le général L.S.M., contemporain de Gluck, rencontre sa première femme à l'opéra ; à un siècle d'intervalle, son descendant assiste, accompagné de sa grand-mère, au même opéra ; enfin, pendant la Seconde Guerre mondiale, le cavalier³⁰⁷ entend, « [c]omme parvenant à travers des épaisseurs de temps et d'espace la voix fragile d'un ténor chante *Che faro senza Euridice ? Dove andrò senza il mio ben ? Euri...*, puis l'appareil grésille de nouveau. » (G : 38-39) Il convient d'insister quelque peu sur la composition singulière de ce chapitre, qui fait entorse au complexe narratif auquel les quatre parties suivantes donneront lieu, par un usage de variations typographiques, marquées par une alternance entre les caractères romains et italiques, qui organisent minimalement le texte selon différentes focalisations ; mais cette partition typographique, si elle permet d'abord d'identifier L.S.M. par le romain, et le « il » par l'italique, est elle-même transitoire, puisque l'italique passe ensuite au « il », pour éventuellement être prise en charge par la « voix » du personnage de O. tandis que L.S.M. reprend la graphie romaine. Au fil du texte, cependant, la typographie cesse d'osciller entre l'italique et le romain pour se stabiliser en s'uniformisant, et confier au lecteur la responsabilité de séparer chacune des perspectives en fonction de motifs, de tonalités ou d'indices qu'il aurait glanés dans les premières pages de l'*incipit*. L'alternance des voix narratives concourt à brouiller les identités de chacune des subjectivités, ce qui a pour effet de déplacer l'attention du lecteur moins sur les personnages que sur le matériau sensible du récit, sur les données phénoménologiques.

À la narration chorale se joint une difficulté supplémentaire : les perspectives du Général et du Cavalier se dédoublent à leur tour, en fonction de périodes différentes de leur vie que l'écriture rend compossibles, et finissent souvent par se confondre en un même pronom « il ». Il devient par ailleurs laborieux de suivre chacune des lignes narratives indépendamment ou, à tout le moins, de les apparier au personnage correspondant, même à la lumière de clés spatio-temporelles qui nous sont alors livrées ; celles-ci, du reste, si elles finissent par nous aiguiller au fil du récit, apparaissent *a priori* lancées en vrac, au désordre des situations présentées par fragments. Il ressort de fait de cette texture polyphonique un processus d'anonymisation des voix et un brouillage des temporalités, comme si chacune des

³⁰⁷ Il est à noter que le cavalier et le descendant du Général sont la même personne, à laquelle le texte réfère par le pronom « il » ; le troisième personnage, O., est le seul qui n'entend pas l'opéra de Gluck.

focalisations se subsumaient à une unique conscience (non) ordonnatrice, non identifiée et déshistoricisée, comme si la mise en évidence de chacune des trames importait moins que l'expérience de leur superposition. Il se crée par le fait même un contraste entre l'accumulation de dates du calendrier révolutionnaire, accompagnées de longues énumérations qui dressent l'inventaire des biens de la propriété de L.S.M. et qui contribuent à dater le récit, et la confusion chronologique qui enchevêtre le passé au présent, qui tend à entériner la persistance du passé au sein du présent. Cette ambivalence entre la linéarité implacable de l'Histoire et la temporalité cyclique d'un passé toujours latent est bien celle d'Orphée, tiraillé entre les consignes divines de poursuivre son ascension sans céder à l'inquiétude et le désir de s'assurer de la présence d'Eurydice : « Orphée est sur le point de se retourner, puis il se ravise. » (G : 73)

Cet instantané s'enchaîne sur la focalisation du Général : « Il écrit : À mesure que j'ai approché les environs de Rome j'ai été péniblement affecté par l'inculture des campagnes qui l'avoisinent » (*ibid.*) La contiguïté entre la figure d'Orphée et le geste d'écriture ne nous semble pas anodine, particulièrement à la lumière de la poétique du roman simonien régie par le *présent* de l'écriture, attentive aux modes de surgissement de la mémoire (à l'opposé d'un travail de réorganisation factice des événements passés en fonction d'un savoir récent ou d'un dessein axiologique). Elle s'inscrit par ailleurs dans un roman qui, par l'intégration d'archives familiales et leur importance à l'échelle du roman, problématise d'un même souffle les enjeux de mémoire, l'impossibilité de restituer le sens de l'Histoire et de l'écriture comme collecte de bribes, de fragments, de recoupements. L'écrivain orphique simonien n'est pas celui revenu sur terre après la perte d'Eurydice, comme celui de Blanchot, il est au contraire celui qui, immobilisé entre le réflexe de se retourner et la conscience du risque d'y succomber, « dans une oscillation inquiète entre mélancolie et deuil³⁰⁸ », laisse la voix d'Eurydice resurgir dans toute son imprévisibilité, puisqu'elle prend part au treillis des temporalités entremêlées qui fabriquent le présent. Si, du mythe d'Orphée, Blanchot retient surtout le chant autonome et indépendant, dépossédé d'Eurydice, le chant qui, sans elle, témoigne de l'Eurydice absente et doublement perdue, et qui somme toute persiste au-delà de son impossible présence, l'orphisme de Simon consent à ce que l'expérience antérieure, mobile et insaisissable autrement que dans son jaillissement intempestif, ne figure pas dans l'écriture ou, à tout le moins, n'y figure que par lueurs intermittentes au gré de la mémoire. Pour Blanchot, l'existence de l'œuvre littéraire est la trace du donné perdu ou absent, la permanence de son souvenir : « dans le chant

³⁰⁸ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 208.

seulement, Orphée a pouvoir sur Eurydice, mais dans le chant aussi Eurydice est déjà perdue [...]. Il perd Eurydice parce qu'il la désire par-delà les limites mesurées du chant et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'œuvre l'épreuve du désœuvrement éternel³⁰⁹ ». Chez Simon, en revanche, nul parti pris des choses passées, et aucune emprise sur les choses présentes ou futures : l'écriture n'est pas en mesure de compenser un réel opaque ou de réorganiser une chronologie défaillante ; le langage et sa logique bancaire n'injectent aucune cohérence au monde, mais semblent *a contrario* fonctionner en vases clos, soumis à leur rythmicité propre. Le titre virgilien du roman, sorte de *memento* du retour cyclique des travaux agrestes qui, irrémédiablement, régularisent la temporalité au mépris des téléologies du moment, elles-mêmes interchangeables, fonctionne alors comme un lien de continuité en-deçà du « télescopage des séquences distinctes, [qui] contiennent et maintiennent l'énigme de la narration comme celle de l'histoire³¹⁰. »

La musique obéit peu ou prou à cette même temporalité immuable, les chanteuses d'opéra ne sont que les émissaires sans importance d'une réalité antérieure, immémoriale et plénière :

Eurydice et Norma pouvaient bien être ces imposantes cantatrices figées avec leur fonds de teint délayés par la sueur, leurs visages fatigués et leurs draperies dans des attitudes d'éternelle passion, d'éternelle agonie, seulement là, [...] à titre d'intercesseurs, délégués sous des extérieurs hideux, dérisoires ou pitoyables pour faire communiquer avec quelque monde sans commune mesure avec celui des apparences, tenu soigneusement caché, révélé, entrevu à de rares occasions [...]. (G : 224)

Frayage sensible, lesté d'une mémoire qui ne peut être exprimée par le langage ou récupérée au service d'idéologies factices, la musique sert de liant transgénérationnel entre L.S.M. et son arrière-petit-fils, comme les passages opératiques intermittents de l'*incipit* permettent de le montrer ; mais elle organise, en sous-main, la composition du roman : l'opéra que l'enfant entend autorise l'anachronisme, comme si la musique ravivait sur son passage la mémoire de ses écoutes passées. Comme le formule Jean-François Hamel, « ce n'est pas tant la voix d'Orphée qui parvient à travers des épaisseurs de temps, ce sont au contraire ces mêmes blocs d'histoire qui nous parviennent grâce à elle³¹¹. » Aux yeux du romancier, la musique doit non pas servir à briguer un idiome parfait « hyperboliquement originaire³¹² », mais incorporer le roman comme une trame mémorielle se déroulant en filigrane à travers les temporalités *a priori* incompatibles pour en accentuer les échos, les boucles, les permanences, en une mosaïque

³⁰⁹ Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », in *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio : essais », 1955, p. 227-228.

³¹⁰ Nathalie Piégay-Gros, *Claude Simon Les Géorgiques*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1996, p. 75.

³¹¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 204.

³¹² Timothée Picard, *Âge d'or, décadence, régénération*, *op. cit.*, p. 55.

d'instantanés successifs que ne subsume aucune concaténation narrative. Les lignes mélodiques de l'opéra de Gluck, qui parcourent les temporalités désynchronisées du roman, ne sauraient pourtant éclairer l'intrigue d'une quelconque manière ; elles ne délivrent aucune information, mais elles permettent d'ouvrir le temps à la possibilité d'une compénétration des époques. De ce point de vue, l'écriture simonienne réussit l'exercice d'une transposition romanesque du contrepoint³¹³ d'une manière exemplaire, par la réfraction d'une écriture en différentes perspectives et fils temporels qui se déploient dans la durée.

Au-delà des frontières du roman, il semblerait que *Les Géorgiques* soit doublement emblématique d'un nouveau rapport à l'écriture et à la mémoire, qui s'apparente à la polychronie qu'explore Robbe-Grillet à peu près au même moment, mais surtout, de tout un bagage musical tressé en amont par le récit-partition. La prégnance du musical dans la texture de la prose, dans la structure romanesque simoniennes avive les discours, les fictions, les modes d'être sensible de la musique qu'ont façonnés les romancières et les romanciers pendant près d'un siècle, et en actualise la mémoire à même le présent de l'expérience textuelle.

Nulle nécessité pour Orphée, ainsi, de se retourner.

³¹³ Martine Créac'h a relevé que Simon avait annoté le manuscrit des *Géorgiques* d'une triade de définitions musicales tirées du *Dictionnaire de la musique* de Jean-Jacques Rousseau : « Fugue – Composition musicale écrite dans le style du contrepoint et dans laquelle un thème et ses imitations successives forment plusieurs parties et semblent “se fuir et se poursuivre l'une l'autre”. Contrepoint – Art de composer de la musique en superposant des dessins mélodiques. Divertissement – Partie épisodique de la fugue, séparant les expositions dans des tons voisins. » (« Contrepoint et contretemps. *Les Géorgiques* de Claude Simon », *Littérature*, n° 180 (décembre 2015), p. 32.)

CONCLUSION

TACET

En 1952, le compositeur américain John Cage appose le point final sur la partition qui sanctionne, à l'issue d'une quête philosophique de l'absence totale de son, l'impossibilité du silence : quatre minutes trente-trois lors desquelles les instrumentistes exécutent, *tacet*, un morceau de silence. Ce silence néanmoins devient aussitôt parasité par les bruits imprévisibles des auditeurs qui, impatients, remuent sur leur siège, du grésillement de l'éclairage ou du vrombissement du système d'aération, de la rumeur de la circulation urbaine lointaine, des pulsations cardiaques qui acquièrent soudainement un volume sonore ou encore, dans le cas où nous aurions mené de notre côté l'expérience limite de Cage dans une chambre sourde de Harvard, du cillement du sang qui afflue à nos oreilles comme dernier rempart contre l'accès au silence. Avec *4'33''*, Cage met au jour deux principes : le premier scelle la prison sonore de l'individu en consacrant le silence inaccessible, geste prophétique au regard du déferlement auditif auquel allait donner lieu la seconde moitié du XX^e siècle, saturée d'un concert radiophonique, télévisuel, publicitaire et urbain, de litanies insipides de centres commerciaux ou de salles d'attentes, et de nos petites machines contemporaines qui cheminent avec nous au rythme des alertes et du *streaming*, autant de couches qui participent de l'amnésie d'un silence préexistant à la musique et pourtant indissociable de celle-ci. Si l'ouïe est le premier sens qui se développe chez l'humain, « la perception la plus archaïque au cours de l'histoire personnelle, avant même l'odeur, bien avant la vision¹ », elle est aussi signe de vie, second *pneuma* qui noue l'individu au monde et l'y subordonne : « Avant la naissance, jusqu'à l'ultime instant de la mort, les hommes et les femmes ouïssent sans un instant de cesse². » La musique, portée par Cage à l'extrême-limite de sa dissolution, devient ce qui nous rapproche le plus du silence dont elle est l'indissociable envers : « La musique, qui fait elle-même tant de bruit, est le silence de tous les autres bruits, car lorsqu'elle élève la voix, elle prétend être seule, occuper seule l'espace vibrant³ », affirme Jankélévitch. Là où le silence absolu ne saurait s'entendre, la musique serait encore le moyen le plus sûr de s'en approcher.

Le second principe que l'expérience de Cage permet de dévoiler réside dans l'accomplissement d'une sortie du musical par l'intermédiaire de la musique sans pour autant étouffer le sonore, lequel

¹ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 108.

² *Ibid.*, p. 110.

³ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 1983, p. 155.

reconquiert alors sa toute-puissance sensible. À l'éclatement des genres musicaux auquel assiste le XX^e siècle⁴, à la redistribution qualitative et à la circulation au sein des espaces musicaux plus nombreux que jamais, le musical s'émancipe de la seule musique, dont il n'est plus nécessairement corollaire ; il sort de ses gonds comme le temps pour Hamlet, et migre vers d'autres modalités communicatives – *happenings*, musique concrète et autres œuvres ouvertes dans lesquels la situation « géographique » du concert et l'auditeur prennent activement part à la matière de l'œuvre, par la production d'événements sonores et sensibles qui participent de l'expérience musicale⁵. La dialectique mise en relief par Jacques Rancière entre une littérature du « tout-venant », qui injecte à toute chose un devenir-littérature potentiel, et une littérature inaudible, qui se consomme dans la collision entre une sensibilité et un tissu hiéroglyphique auquel la lecture donne corps, contamine également la musique moderne, qui, dans le sillage de la parole bavarde et muette, devient sonore et inaudible.

Ce que la partition de 4'33'' permet de cristalliser, l'ouverture qu'elle opère dans l'horizon musical et les émancipations qu'elle cautionne – sans être évidemment la seule : pensons à Pierre Schaeffer qui, au même moment, abolit les distinctions entre musique instrumentale et concret sonore, ainsi qu'à tous les contestataires de la tonalité ou de l'instrumentation conventionnelle de l'orchestre occidental qui ont bouleversé les codes de la musique en amont –, il semble que le corpus que nous avons sondé en dessine également le tracé. Par la constitution d'un musical qui subsisterait en-dehors de l'objet-musique, qui investirait le silence du livre en tant que ferment d'une signification exponentielle invitant à être actualisée, le récit-partition, concept clé de notre réflexion, découvre paradoxalement la condition de la musique moderne, retourné qu'il est vers une musique encore empreinte de l'absolu du siècle passé. Constat d'autant plus paradoxal que l'écriture de la musique a bien souvent été mobilisée comme véhicule de restauration d'un langage plein et perdu, et comme creuset pour réformer la prose de manière à ce qu'elle puisse donner à sentir dans l'immédiateté de son expression. La littérature reprend alors à la musique son bien, mais ce bien, qui s'avère *in fine* bien distinct de celui qu'elle cherchait initialement à saisir, repose en grande partie sur l'élargissement de la notion de musical qui substitue à la forme cyclique et à l'autonomie sémantique de la musique absolue une esthétique de l'œuvre ouverte, « que l'interprète

⁴ Voir entre autres Jean-Noël von der Weid, *La musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette, coll. « Littérature », 2005 ; Jean-Yves Bosseur, *La musique du XX^e siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2008 ; Alex Ross, *The Rest Is Noise : à l'écoute du XX^e siècle. La modernité en musique*, Arles, Actes Sud, 2010.

⁵ On pensera, pour n'en nommer que quelques-uns, à la pièce *Ornithologica Multiplicata* pour deux cages d'oiseaux et microphones de Mauricio Kagel (1968), aux modèles de partitions graphiques et indéterminées telles qu'on en retrouve chez Henri Pousseur (*Tarot pérégrin*, 1993), ou encore aux œuvres mobiles de Stockhausen (notamment *Kontakte*, 1958-1960).

accomplis au moment même où il en assume la médiation⁶ » et qui fait de celui-ci « le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une nécessité⁷ ». Il est significatif qu'Eco entame son essai de définition par l'examen de quatre œuvres musicales qui lui sont contemporaines (*Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen ; *Sequenza pour flûte seule* de Luciano Berio ; *Scambi* de Henri Pousseur et la troisième *Sonate pour piano* de Pierre Boulez), pour ensuite identifier le moment d'émergence d'une pensée de l'œuvre ouverte chez Mallarmé – précisément à ce point de bascule où la littérature s'est tournée vers le musical comme moyen de ravitaillement de ses propres carences. Comme si l'œuvre littéraire, mue par l'ambition de tendre vers « la condition de la musique⁸ », pour le formuler avec Walter Pater, trouvait au contact du musical ce qu'elle possédait déjà en elle, de même que l'œuvre musicale d'un Boulez par exemple, s'emparant d'un répertoire poétique complexe, dont le sens, à la dérobée, ne se donne jamais du premier coup – Mallarmé, Claudel, Joyce –, puise chez des auteurs pétris de musique et de rythme une matière nouvelle à investir ; comme si, en somme, la littérature et la musique réfléchies au miroir de l'une et l'autre, cherchant à se rêver à la hauteur de l'autre, se réappropriaient, à travers le regard de l'autre, ce qu'elles possèdent déjà. Prendre la problématique à rebours, du point de vue de l'histoire de la musique, permettrait sans doute d'aplanir les hiérarchies dans lesquelles les écrivaines et les écrivains mélomanes n'ont eu de cesse de se dévaluer, et de penser les tensions entre musique et langage non plus comme désir à sens unique du verbal vers le musical, alors intronisé comme l'impossible fantasmé, mais plutôt comme une tension dialectique au sein de laquelle chacun des pôles se convoite, se cherche et se manque. Nous en trouvons chez Adorno l'expression la plus emblématique :

Le langage signifiant voudrait dire l'absolu de façon médiate, et cet absolu ne cesse de lui échapper, laissant chaque intention particulière, du fait de sa finitude, loin derrière lui. La musique, elle, l'atteint immédiatement, mais au même moment il lui devient obscur, tout comme l'œil est aveuglé par une lumière excessive, et ne peut plus voir ce qui est parfaitement visible.⁹

⁶ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 1965, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ « *All art constantly aspires towards the condition of music.* » (Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, édition établie par Matthew Beaumont, Oxford, OUP, 1988 [1873], p. 86.

⁹ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p. 6.

L'heure des bilans

En choisissant d'aborder les entrelacements poétiques entre la fictionnalisation de la musique et la musicalisation du roman à l'aune d'un état de langage alors vécu comme critique, il convenait d'abord de disjoindre la musique du musical, ses représentations fictionnelles de ses configurations textuelles. De la sorte, nous entendions mesurer le coefficient d'incorporation du musical au texte et les interférences par lesquelles il forçait le sens à se reconfigurer. Il nous fallait définir deux outils critiques complémentaires, le récit-partition et l'imaginaire musical, à dessein d'articuler un travail *du* langage et *sur le* langage aux discours, aux esthétiques, aux pratiques, aux récits et aux sociabilités qui prennent forme autour de l'objet *musique*, de les penser à la fois en solidarité et dans leurs contradictions. Nous avons souhaité montrer comment le sensible musical d'un texte, actualisé par la métaphore heuristique du récit-partition, dépendait forcément d'un imaginaire musical donné qui l'informe et qu'il médiatise dans un rapport de réciprocité ; et que, par le fait même, les voies par lesquelles le musical fraie le tissu romanesque répondent de privilèges et de propriétés attribués à la musique à une époque donnée. À partir de cette balistique bilatérale entre imaginaire musical et formes d'écriture, qui a permis de circonscrire le terrain de notre analyse autour de discours sur la musique, il est apparu que le musical façonné par les textes du corpus trouvait ses ancrages non pas dans la musique réelle ou phénoménale, mais dans une fiction discursive, doublée d'une expérience subjective, tramées autour de l'objet musique.

Pour en arriver là, il fallait remonter à la source du problème afin de repérer de quels écueils discursifs la fiction du musical procédait, au miroir de quelles apories elle était envisagée. En filant les diverses lignes généalogiques, c'est au premier romantisme que nous ne cessons de revenir comme le point d'origine d'une redistribution du sensible, d'une fabrique de l'absolu musical pour colmater la brèche qui scindait désormais les mots et le monde. Reprenant la trajectoire vers l'aval, en focalisant cette fois sur les discours philosophiques consacrés à la musique, il est apparu évident que, quelles qu'aient pu être les modes de préhension de la musique – qu'on la propulse au ciel de l'absolu, de l'infini, de l'archaïque, du pulsionnel, ou qu'on la replie sur le volume et le dynamisme d'une expérience sensible dépliée dans une durée dont les formes sonores aident à prendre conscience –, elle symbolisait toujours l'achoppement du langage, l'échappée du concept, la fuite de la signification, et exacerbait de fait la disjonction du signe et du monde.

Au regard des lignes de force épistémologiques et des lieux communs des discours sur la musique, il a été possible d'ajuster notre focale en fonction de deux grandes tendances complémentaires à même d'orienter notre regard critique, une fois confrontée aux textes du corpus : d'un côté une perspective quasi

métaphysique, au prisme de laquelle la musique donnerait accès aux vérités du monde et du moi les plus intimes ; de l'autre, un traitement ludique, formaliste de la matière romanesque pour la rendre en elle-même expressive. Ces deux approches, comme on a pu le voir à maintes reprises, ne sont pas exclusives, elles s'éclairent le plus souvent l'une et l'autre, dans la mesure où la première fait ressortir l'épaisseur sensible des structures romanesques, tandis que la seconde donne consistance à la portée herméneutique d'allusions ponctuelles ou de scènes musicales *a priori* anecdotiques. C'est dans la circulation continue entre l'une et l'autre que le sensible musical acquiert une présence textuelle : pour le formuler dans les mots de Rancière à propos de Proust, dont il nous semble non seulement possible, mais assurément pertinent d'élargir la portée à l'ensemble du corpus examiné : « Ce n'est qu'ainsi que la musique peut être "rapatriée" au livre, dans l'écart entre le mythe musical et la fictionnalisation de la musique [...] le passage infini de l'un à l'autre », du récit-partition au discours sur la musique et du discours sur la musique au récit-partition, « passage incessant qui ne s'effectue pourtant qu'au prix de laisser la déchirure visible¹⁰. »

Il serait redondant de reprendre chacune des étapes de la réflexion dans l'ordre par lequel elles ont été présentées. Nous tâcherons plutôt de dégager les linéaments les plus significatifs qui, autour d'une poétique musicale, tracent les contours d'une modalité d'être et d'être sensible qui serait le propre du musical.

« [P]eut-être que c'est cela, la valeur de la musique : d'être une bonne métaphore¹¹ »

L'élaboration du récit-partition comme métaphore de lecture, en début de parcours, a montré comment le musical d'un texte n'est jamais un *donné*, qu'il exige en revanche un travail d'actualisation des modes d'inscription et d'apparition du musical dans le temps de la lecture. La présence d'indices ou de traces, inscrits dans les seuils des textes ou alludés par des références thématiques, constitue autant d'invites à porter une attention particulière aux tensions et aux forces souterraines qui organisent le texte, puis informent *en acte* l'expérience esthétique (et *esthétique*) que nous tirons de celui-ci. En empruntant la voie des réseaux de motifs, qu'ils soient intégralement repris (dans *Passacaille*, dans *Aurélien* ou encore, pour peu que l'on élargisse le texte à son appareil paratextuel, dans le dispositif multi-paliers formé par

¹⁰ Jacques Rancière, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 1998, p. 166.

¹¹ Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : Essais », 1982, p. 252.

Les faux-monnayeurs et ses journaux contigus), qu'ils fassent l'objet de variations (dans la *Recherche* et dans les *Romanesques*) ou qu'ils se comportent peu ou prou comme des *leitmotive* (chez Gracq et dans *Moderato cantabile*), la lecture rend sensible le circuit des répétitions, lesquelles, par leur valeur structurante et le marquage qu'elles opèrent sur la mémoire, trament leur propre récit parallèle en dehors des ornières conventionnelles de la fable et de la dénotation. L'itinéraire que dessinent ces reprises ménage dans la linéarité du langage une verticalité du sens : chaque répétition d'un motif déplie à la manière d'harmoniques la mémoire latente de ses apparitions antérieures qui interfère avec la sémiose référentielle normative et pluralise les possibles sémantiques. Pour devenir signifiante cependant, cette composition paradigmatique table sur la temporalité de la lecture qui, jouant de la réapparition successive des motifs, confère aux répétitions leur rythme propre. À l'intérieur de ce rythme, tributaire d'une durée qui lui permet de prendre corps, donc d'une *linéarité*, les reprises font tension dans la progression du texte dans la mesure où elles intègrent un fragment de passé dans le présent de la lecture, et donnent l'illusion d'une survenance du passé, de sa dimension éternitaire.

On comprend pourquoi aucun motif ne correspond à l'insaisissable Albertine, vouée à se dérober au fil de ses variations continues comme elle fuit l'appartement parisien du protagoniste proustien et corrode, en s'échappant par les stries de son discours, la structure romanesque, tandis que les phrases de Vinteuil, dont l'œuvre musicale assure sa pérennité, donnent fugitivement accès au retour du temps perdu. La même dynamique travaille *Aurélien* et modalise les rapports différentiels au temps et à la mémoire qu'entretiennent les amants tragiques : alors qu'Aurélien capitalise sur la répétition et les litanies qui consolident son désir d'abolition de l'histoire, la jeune et moderne Bérénice n'acquiert son propre motif qu'à travers sa mort sublimée car, vivante, Aurélien ne capte ce qui chante en elle que par des médiations culturelles passées (le vers de Racine, l'acte III de *Tristan*, le masque mortuaire de l'Inconnue de la Seine). Pour Robbe-Grillet en revanche, les répétitions font l'objet de variations qui voudraient épuiser tout contenu moral ou thématique, car la mémoire, essentiellement défaillante, n'établit qu'un champ de ruines pour l'écrivain qui voudrait s'en emparer : la poétique de la ruine et sa variante, celle du miroir brisé, ne commandent pas de reconstruire sur ces lambeaux mais de s'en accommoder, d'investir les éclats comme des ferments d'inventions parallèles et discontinues qui ne débouchent nullement sur une totalité quelconque.

Ces quelques retours sélectifs sur le corpus montrent bien comment le modèle herméneutique de la partition investit le texte de manière à faire ressortir un rapport singulier au temps et à la mémoire, que le musical permet de véhiculer, d'infuser au texte ou de diffracter. Si elle intègre l'horizon d'écriture des

romanciers et des romancières du corpus à titre de préférences ou comme phénomène social, la musique œuvre aussi en tant qu'opérateur de lisibilité pour comprendre les articulations entre formes esthétiques, figuration du récit et modalités d'être au monde. C'est également une expérience du langage que le récit-partition permet de formaliser, plus exactement, le mouvement d'un bougé dans la langue par lequel le sens fuit, ruisselle dans la forme et la rend expressive. Cette expérience du langage contamine alors celle de la lecture, appelle une sensibilité *impliquée* de la part de l'interprète. Celui-ci est amené à concilier une approche intellectuelle à une saisie sensible, quasi sensori-motrice, dans une réceptivité au tempo de la phrase, au rythme des images, à la récursivité des motifs et à la dynamique des sens latents qui tendent à s'étoiler dans le mouvement de la lecture. En cela, le récit-partition engage le critique dans une érotique de la lecture.

« *La musique mon amour...* »

Au pôle désirant du lecteur correspond le fantasme du romancier qui se rêve en compositeur, l'avère scriptural d'une même métaphore de la partition. Fictionnaliser un compositeur, camper un pianiste ; voir dans la page blanche une partition, au lieu de la table d'écriture un piano : autant de mises à distance de soi auxquelles Rolland, Proust, Aragon et Yourcenar ont pu se prêter pour multiplier les angles de vue, les perspectives portés sur leur pratique de créateur et les poétiques qu'ils en ont extraites. De ces avatars du « moi » de l'artiste, dont le chapitre 2 a pu rendre compte des profondes disparités, se dégage pourtant un dénominateur commun : la musique, aussi absente soit-elle dans le texte, se dresse comme un étalon d'authenticité, une transmission dénuée des faux-semblants auxquels contraignent le langage verbal, les codes mondains et l'ordre moral. C'est par ses œuvres que le véritable génie de Vinteuil occulte l'homme médiocre et pudibond de Combray, et qu'il se révèle dans toute son excellence, tout comme ce n'est qu'au piano qu'Alexis se réconcilie avec son désir interdit et avoue à son épouse, crypté dans des *Lieder ohne Worte*, son amour des hommes ; c'est aussi par des musiques aimées en partage que Paul Denis et Bérénice deviennent lisibles l'un pour l'autre, leurs traits prenant la forme des mouvements mélodieux ou syncopés exécutés en parallèle par Paul, de même que la grandeur morale de Christophe, véhiculée par ses compositions, ne trouve d'écho qu'auprès des bons Olivier et Antoinette, cet îlot fraternel de sincérité dans un Paris gangréné par la haine de l'autre et le snobisme. On pourra également considérer que c'est en la jouant lui-même au piano que le narrateur de la *Recherche* s'approprie la Sonate et s'écarte momentanément du souvenir d'Albertine qui le maintient à distance de l'écriture. Tout se passe comme si l'éclairage pianistique porté sur la composition romanesque permettait de penser la création hors des

rets du verbal qui imposent des cadres fixes, des concepts statiques, des valeurs prédéfinies, des discours de faussaires, et d'enclencher un échange dynamique, qui s'enracinerait au préalable dans une motricité sensible, un investissement *tactile* pour s'élever vers la communication des âmes. Le rousseauisme musical, intempestif dans la France du XX^e siècle, semble continuer d'infléchir souterrainement les représentations de la musique vers une éthique de la vérité, propice à la naissance du désir amoureux.

La performance musicale, qu'elle engage la figure musicienne ou qu'elle soit médiatisée par une subjectivité écoutante, déploie ainsi un espace-temps particulièrement fécond pour la fabrique du désir. Unis par une expérience intime qui se soustrait aux mots, les personnages éprouvent la musique dans une esthésie partagée lors de laquelle l'influx sonore tient lieu de véritable *discours amoureux* :

La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens et du non-sens [...]. La musique [...] ne relève d'aucun métalangage, mais seulement [...] d'un discours amoureux : toute relation « réussie » – réussie en ce qu'elle parvient à dire l'implicite sans l'articuler, à passer outre l'articulation sans tomber dans la censure du désir ou la sublimation de l'indicible –, une telle relation peut être dite à juste titre *musicale*¹².

Le chronotope de l'écoute musicale, par la cession narrative qu'il impose dans le fil de la fiction, noue au sein d'un même creuset l'impossibilité de dire la musique à l'inaccessibilité de l'être aimé, la tension du musical qui fait friction dans le verbal au désir érotique que canalise la musique entre les amants. Elle-même stase narrative où s'emmagasinent, par grappes, les isotopies structurantes et où se condensent les virtualités à venir de la fable, la scène d'écoute accumule des éléments tensifs qui réorganisent le récit selon une dynamique tension/résolution, dupliquant au niveau du texte l'expérience expectative entre un élan tensionnel et un temps de détente qui régit symétriquement la syntaxe musicale et l'anticipation du désir amoureux. Au désir de l'amoureux qui s'alimente de l'absence de Bérénice, de la duplicité d'Odette, de l'attente d'un rendez-vous avec Chloé répond l'attention sélective d'un auditeur vers le retour d'un motif, d'une consonance, d'une reprise à la tonique, d'une fixation harmonique après un passage modulé qui ravitaillent le plaisir esthétique en jouant de la suspension, du retardement et de l'esquive. La conduite de la langue et le montage narratif participent pleinement de cette dynamique ou, plus exactement, ils en paraissent contaminés : la phrase syncopée d'Aragon qui englobe Aurélien et Bérénice dans un même contretemps insulaire, les attaques sous les normes grammaticales de Vian et de Duras qui expriment la saillie abrupte du pulsionnel à travers une *blue note* ou une interprétation au piano mal bémolisée, la glissée de l'italique gracquien qui suspend la production sémantique pour accentuer le

¹² *Ibid.*

qui-vive de la lecture, autant de marques discursives qui concourent à faire du musical un opérateur d'expressivité dans les marges du sens.

Le vieux poncif de la musique comme langage du cœur, repris jusqu'à plus soif par les romantiques français, s'actualise alors par un traitement *musical* de la prose, mais surtout par le renversement tragique auquel il donne lieu. Car les amants liés par l'expectative d'une même écoute partagée ne communiquent pas autant qu'ils ne laissent l'autre en suspens, s'entre-sublimitent au miroitement des impressions sonores et diffèrent les aveux comme le constat d'échec anticipé. Le chronotope de l'écoute constitue un point de départ, tout au plus un butoir contre lequel le langage ne se percute qu'au risque d'éroder le charme. Le plus souvent, la communauté auriculaire unie par la musique n'assiste qu'à une virtualité de ce que le couple pourrait être sans réussir à se cristalliser dans cette inintelligibilité qui est le ferment du sensible comme de l'amour. Le langage sonne le glas de l'amour comme il perd la musique en cherchant à la dire. Orphée ne chante Eurydice que parce qu'elle n'est plus, mais encore faut-il qu'il l'ait momentanément tenue, puis perdue pour que le chant se perfectionne : c'est en ce sens que l'écriture de la musique reste prise dans une économie du désir.

Fiat nox

Reprenons la filature d'Orphée. C'est parce qu'il enfreint la loi des dieux en cédant à la rétrospection interdite que l'aède perd Eurydice une seconde fois. La voix et les pas de la revenante auraient dû suffire, la pulsion scopique sanctionne l'échec du poète puisque écrire, disait à peu près Blanchot¹³, *ce n'est plus voir*. Cette leçon transgressée par Orphée, le corpus des récits-partitions semble l'avoir assimilée en opposant à cette folie du voir moderne une méfiance envers la vision. Au cœur d'un XX^e siècle saturé par les images et les curiosités visuelles de tout acabit, une résistance fomentée au sein des textes, réhabilite le sonore comme mode de préhension du monde : les voix gracquiennes s'éclaircissent dans l'obscurité, la main de Bérénice ne se saisit que dans les abîmes mystiques d'un *dancing* devenu forêt, Pinget cherche un ton contre l'hégémonie de l'école du regard, le disque redonne ses lettres de noblesse à l'écoute aveugle d'un Vian ou d'un Sartre. Cette disposition à la « misoscopie » – on nous pardonnera le néologisme – s'élabore en pas-de-deux avec le soupçon à l'égard du langage, dont on sait la contiguïté étymologique et épistémologique avec le *voir* :

Il y aurait, au moins tendanciellement, plus d'isomorphisme entre le visuel et le conceptuel, ne serait-ce qu'en vertu de ceci que le *morphé*, la « forme » impliquée dans l'idée d'« isomorphisme », est d'emblée pensée ou saisie dans l'ordre visuel. Le sonore, au contraire,

¹³ « Parler, ce n'est pas voir », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 35-45.

emporte la forme. Il ne la dissout pas, il l'élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une ondulation dont le dessin ne fait jamais qu'approcher¹⁴.

Contre les gravats du dire et l'exhumation d'un voir dont on connaît la faillibilité, on réinvestit les hymnes tristaniens à la nuit pour restaurer le *vibrato* de la voix, les accents de la musique, le bruissement de la langue et du monde sensible comme instruments de connaissance. Les crises successives de la science, de la représentation, du symbole et du langage appellent l'invention de conduites existentielles nouvelles, de modes de perception autres qui s'accommodent de l'avancée à tâtons dans « la noirceur nocturne qui engloutit et submerge la coexistence statique des choses singulières¹⁵ ». Les mots comme les images tiennent le monde à distance, le filtrent au prisme de médiations qui ménagent un intervalle qui empêche de s'y abîmer ; la musique emporte et immerge le sujet, le ramène à sa temporalité pleine, à « une participation ontique de tout [son] être¹⁶. » Plus près de nous, le réinvestissement du sensible (l'écoute, mais aussi le toucher, et plus largement le corps) à l'œuvre chez quelques philosophes contemporains¹⁷ participent de cette même modalité *musicale* de l'existence. En opposant au *logos* – qu'il soit concept, axiome ou modèle visuel – un rythme d'écriture, l'exploration du pli étymologique des mots, une pensée *poursuivie* davantage qu'elle n'est *développée*, un jeu de nouages et d'associations, de paronomases et de résonances dont les effets sensibles et la périodicité génèrent d'eux-mêmes du sens, et une oscillation rhétorique entre tissage et dé-tissage de l'argumentaire, il semblerait que cette tendance à faire du sens une présence, une « possibilité de résonance¹⁸ », soit déjà palpable dans le corpus, non seulement comme dynamique de l'écriture mais comme mode d'être au monde.

Il ressort des textes étudiés une manière d'habiter le monde qui se modèle sur l'écoute, annulant la distance entre le sujet et le monde, immergeant le premier dans le second : « Il n'y a pas d'écart devant le sonore¹⁹. » L'écoute coïncide avec l'événement sonore, ils se construisent, s'informent mutuellement ; mais si l'expérience auriculaire se donne dans son immédiateté sensible, le sens n'est jamais immédiat, il exige une tension, une vigilance de l'auditeur, une herméneutique, ce qu'ont bien montré le *topos* de la *clairaudience*, la posture du qui-vive, que l'on retrouve entre autres chez Gracq, et l'hyperesthésie durassienne. Réciproquement, l'interprète du récit-partition adapte sa lecture aux modalités de l'écoute

¹⁴ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002, p. 14.

¹⁵ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷ Nous pensons évidemment à Jean-Luc Nancy et, dans une certaine mesure, à Roland Barthes, à Pascal Quignard et à Henri Meschonnic.

¹⁸ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, *op. cit.*, p. 110.

que le texte lui propose, en élargit le champ d'application à l'ensemble du récit, façonne son interprétation – et se laisse façonner par elle – en fonction de modalités esthétiques que libèrent, dans le fraying de leur circulation et les scènes de leur réception, les œuvres musicales écoutées. Les lectures proposées dans les pages qui précèdent, nous nous en rendons désormais compte, ont elles-mêmes été infléchies par cette stylistique de l'écoute que nous essayions de cerner, de saisir dans son dynamisme porteur de sens, pour peu que l'on entende ce terme au sens (!) que lui donne Jean-Luc Nancy : « le sens consiste d'abord, non pas dans une intention signifiante, mais plutôt dans une écoute où seulement la résonance vient résonner²⁰ ».

Retour à l'origine

Au terme de ce parcours, c'est une trajectoire à rebours que les démonstrations menées ont fini par tracer : de la matérialité de la lecture qui ancre l'interprète dans le présent du texte, ce sont d'abord des discours, des références tutélaires, des schèmes de pensée propres au romantisme qui resurgissent dans le *hic et nunc* de la fable et font tension dans la téléologie moderniste du XX^e siècle. Outre le jazz, dont on a pu constater qu'il n'échappait pas aux *habitus* d'écoute déterminés par le répertoire « classique » chez les auteurs étudiés, la sélection d'œuvres que donne à entendre le corpus des récits-partitions reflète la césure dans les paradigmes qui, au début du XX^e siècle, scinde l'activité compositionnelle contemporaine et les programmes proposés au concert en deux mondes distincts : d'un côté le bagage musical du roman, qui se déploie *grosso modo* de Bach à Stravinsky, et de l'autre la musique post-webernienne, le cercle de Darmstadt, Messiaen, Xenakis et les autres qui n'ont qu'une très faible résonance, même chez un Butor dont les collaborations à quatre mains avec Henri Pousseur corroborent une sensibilité à la nouvelle musique.

Cette dissension entre la musique contemporaine et les mélomanes, dont nous faisons encore les frais aujourd'hui, explique en partie pourquoi, à l'inverse des écrivains amateurs d'arts, le roman musical tend à passer pour conservateur, à tout le moins pour antimoderne. En laissant de côté les enjeux et les prévalences d'une sociologie des goûts musicaux, il nous semble que la narrativisation de la musique, telle que l'a donnée à lire le corpus, concourt à la fabrique romanesque d'une nostalgie musicale, ou plus exactement, d'un deuil inachevé, qui se déclinerait au pluriel : nostalgie d'une rondeur entre signifiant et signifié, nostalgie de la voix pure et hors-langage de l'*infans*, dégagement du politique ou de l'histoire, quête de sens par un travail de redistribution de la fiction et de soi dans le mythe... Tout se passe comme

²⁰ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, *op. cit.*, p. 58.

si, charriant avec elle un temps immémorial, la musique injectait un peu de passé au cœur du présent, moins pour l'expliquer à la lumière du maintenant ni pour exacerber une éventuelle pensée du « c'était mieux avant » que pour consolider sa survivance, signaler sa présence. L'anachronisme du musical, dont on a déjà insisté sur le procès de la répétition à l'échelle de l'œuvre, problématise un rapport privilégié avec la mémoire, celle, archaïque et primordiale, d'une plénitude perdue comme celle, quantifiable, d'un temps passé, qu'il soit historique ou personnel. C'est pourquoi les bribes de l'*Orfeo* de Gluck unissent les protagonistes des *Géorgiques* dans une même expérience temporelle par-delà les strates hétérogènes de l'Histoire, cheminent avec eux sans leur intimer de se retourner : nul n'est besoin, la mémoire revient d'elle-même par les fluences musicales et la rythmique du ressouvenir qu'elles déclenchent. C'est aussi pourquoi la captation inopinée d'un chœur de séminaristes in-visible, vocalisant une musique « ineffable » de l'autre côté d'une muraille, disloque les simulacres d'une fiction menteuse pour ramener l'énonciation à sa vocalité première, moins pour idéaliser une antériorité d'*infans* perdue que pour ramener le Bavard, et le récit par le truchement de celui-ci, aux questions fondamentales de la voix et du langage.

Si nous avons entamé notre étude du récit-partition sous le signe d'une origine problématique, il appert qu'à l'issue de la réflexion – qui demeure, à bien des égards, ouverte – se pose à nouveau la dualité entre modernité et antimodernité que médiatise la musique. Ce n'est pas que les écrivains et écrivaines mélomanes mirent le rétroviseur pour se ressaisir à la hauteur des hérauts de jadis ; c'est que la musique elle-même dilate le temps présent, l'ouvre aux échos et aux rémanences du passé, génère une collision avec l'altérité qui, dans la foulée, régénère l'écriture et les formes du dire.

L'impossible silence

De Proust écrivant dans sa chambre capitonnée à John Cage dans sa chambre sourde de Harvard, en passant par les écritures blanches, du désastre ou du degré zéro, une même quête de silence traverse les modes d'être sensible auxquelles a donné lieu la modernité, quête qui constitue l'envers indissociable d'un devenir-musical de l'art. Au moment où le roman se rêve partition, circuit de motifs et de reprises dans lequel la signifiante prolifère et s'autonomise, la musique s'émancipe du joug de la consonance et de la mélodie pour se libérer par la dissonance, pour se rapprocher du bruit et du bruissement, comme disait Barthes – en somme, pour réintégrer la vie. Elle devient alors écriture du désir et modalité d'être sensible ; elle déborde la portée, la partition, la fosse d'orchestre, la bande passante, et parvient à se loger, sous la forme du musical, dans l'écriture.

« Plus qu'un objet d'étude, la musique est une manière de percevoir le monde. Un outil de connaissance²¹ », écrivait Jacques Attali. À la lumière de notre réflexion, nous aimerions ajouter : une conduite existentielle.

²¹ Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, PUF, 1977, p. 9.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres à l'étude

a. Corpus principal :

- ARAGON, Louis, *Aurélien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1966 [1944].
— — —, *La mise à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1970 [1965].
DES FORÊTS, Louis-René, *Le bavard*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1973 [1946].
— — —, « Les grands moments d'un chanteur », in *La chambre des enfants*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1960.
DURAS, Marguerite, *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1980 [1958].
GIDE, André, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1925.
GIRAUDOUX, Jean, *Siegfried ou le Limousin*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Les cahiers verts », 1922.
GRACQ, Julien, *Le château d'Argol*, Paris, Librairie José Corti, 1988 [1938].
— — —, *Un beau ténébreux*, Paris, Librairie José Corti, 1989 [1945].
LEIRIS, Michel, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1939.
PINGET, Robert, *Passacaille*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 [1913].
— — —, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1988 [1919].
— — —, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1988 [1925].
— — —, *Du côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1988 [1920-1921].
— — —, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1988 [1921-1922].
— — —, *La prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 [1923].
— — —, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1988 [1927].
ROBBE-GRILLET, Alain, *Angélique, ou l'enchantement*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
— — —, *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
— — —, *Le miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
ROLLAND, Romain, *Jean-Christophe*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 3 t. 1983 (t. I) ; 1969 (t. II) ; 1962 (t. III) [1904-1912].
SARTRE, Jean-Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1938].
SIMON, Claude, *Les géorgiques*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2006 [1981].
— — —, *Le sacre du printemps*, Paris, Calmann-Lévy, 1954.
VIAN, Boris, *L'écume des jours*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1963 [1947].

YOURCENAR, Marguerite, « Alexis ou le traité du vain combat », in *Alexis*, suivi de *Le Coup de Grâce*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1929].

b. Corpus satellite :

BUTOR, Michel, *L'emploi du temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.

DES FORÊTS, Louis-René, *Voies et détours de la fiction*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1985.

DURAS, Marguerite, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

— — —, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.

HUSTON, Nancy, *Les Variations Goldberg*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1994.

GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948.

— — —, *Le journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1927.

— — —, *La symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1925.

GRACQ, Julien, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Librairie José Corti, 1948.

— — —, *En lisant et en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 1980.

— — —, *Lettrines I*, Paris, Librairie José Corti, 1967.

— — —, *Lettrines II*, in *Œuvres complètes*, éd. établie par Berhilde Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II.

— — —, *Préférences*, Paris, Librairie José Corti, 1961.

— — —, *Le rivage des Syrtes*, Paris, Librairie José Corti, 1951.

— — —, « Le roi Cophetua », *La Presqu'île*, Librairie José Corti, 1971 [1988].

— — —, *Le roi pêcheur*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1989.

LEIRIS, Michel, *Fibrilles*, in *La règle du jeu*, éd. de Denis Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1954.

— — —, *Correspondances de Marcel Proust*, éd. établie, présentée et annotée par Philippe Kolb, Paris, Plon, 1970.

— — —, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, édition établie par Henri Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1982.

QUIGNARD, Pascal, *Boutès*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 2008.

— — —, *La leçon de musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2013 [1963].

SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1964].

— — —, « Nick's Bar, New York City » [1945], in Michel Contat et Michel Rybalka [éd.], *Les écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970, p. 680-681.

— — —, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 [1948].

YOURCENAR, Marguerite, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann », *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, coll. « Collection d'idées », 1978.

c. Autres œuvres convoquées :

BARICCO, Alessandro, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Albin Michel, 1996.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1968, t. II.

COCTEAU, Jean, *Le coq et l'arlequin*, Paris, Librairie Stock, 1930.

MALLARMÉ, STÉPHANE, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « NRF / poésie », 2003.

RIVIÈRE, Jacques, *Études (1909-1924) : l'œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle revue française*, édition établie et annotée par Alain Rivière, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1999.

II. Études sur les auteurs

a. Études sur Louis Aragon :

- BISMUTH, Hervé, « La figure du poète dadaïste dans un roman de poète : *Aurélien* d'Aragn », *Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Louis Aragon (ERITA)* [en ligne]
URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article655>. [Article consulté le 1^{er} avril 2019]
- CANTALOUBE-FERRIEU, Lucienne, « Ce qui chante dans *Aurélien...* », *Cahiers textuels*, n° 4/5 (1989), p. 91-99.
- CLAUDEL, Paul « Poème ou roman ? *Aurélien* par Aragon » [1945], repris in *Œuvres en prose*, édition présentée par Charles Galpérine et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 574.
- FOLLET, Lionel, *Aragon, le fantasme et l'Histoire : incipit et production textuelle dans Aurélien*, Paris, Les éditeurs français réunis, coll. « Entaille/s », 1980.
- IMBS, Paul, « Notes sur la syntaxe du Français contemporain d'après *Aurélien* d'Aragn », *Le français moderne*, v. XVI, n° 2 (avril 1948), p. 95-107 et p. 191-209.
- JAUER, Annick, *L'Allemagne d'Aragn*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2007.
- LE RAY, Johanne, « Aragon, roman : le cycle métaromanesque comme laboratoire de l'identité », *Études littéraires*, vol. 45, n° 1 (hiver 2014), p. 77-89.
- LEROUX, Gwenola, « Aurélien et la modernité », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 90, n° 1 (janvier-février 1990), p. 68-76.
- — —, « Esthétique du personnage, signe de la personne », *Europe*, vol. 67, n° 717 (février 1989), p. 137-142.
- MASSONAUD, Dominique, « *La mise à mort* ou les *Mémoires d'un fou* : un réalisme au miroir brisé », *Études littéraires*, vol. 45, n° 1 (hiver 2014), p. 45-61.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'esthétique d'Aragn*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1997.
- SCHAFFNER, Alain, « Flux, rythme et répétition dans *Aurélien* », in Paule Petitier et Gisèle Séginger [dir.], *Les formes du temps : Rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2007, p. 211-221.
- TRÉVISAN, Carine, *Aurélien d'Aragn : Un « nouveau mal du siècle »*, Paris / Besançon, Diffusion les Belles Lettres / Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, coll. « Linguistique et sémiotiques », 1996.
- VASSEVIÈRE, Maryse, « Les personnages-parenthèses dans *Aurélien* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 90, n° 1 (janvier-février 1990), p. 34-49.
- VIARD, Dominique, « Poétique de l'oscillation. Étude des interférences thématiques et narratives dans *Aurélien* », *Roman 20-50*, n° 7 (mars 1989), p. 31-50.
- VIGIER, Luc, « Aragon, Alice et la traversée des glaces, ou de l'art kantien de franchir les frontières », *Fabula* [en ligne]. URL : <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/220.php#FN12>. [Consulté le 5 septembre 2019].

b. Études sur Louis-René des Forêts :

- BLANCHOT, Maurice, « La parole vaine », *L'amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 137-150.
- CLÉMENT, Sarah, *Écritures avides. Samuel Beckett, Louis-René des Forêts, Thomas Bernhard*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2017.
- DURAND, Thierry, « Le sujet en souffrance dans l'œuvre de Louis-René des Forêts », *French Forum*, vol. 26, n° 3 (automne 2001), p. 91-110.
- OGAWA, Midori, « La voix endeuillée : une lecture des “Grands moments d'un chanteur” de Louis-René des Forêts », in Claude Coste et Bertrand Vibert [dir.], *Recherches & Travaux*, n° 78 (*La haine de la musique*), 2001, p. 81-96.
- QUIGNARD, Pascal, *Le vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005 [1986].
- RABATÉ, Dominique, *Louis-René des Forêts. La voix et le volume*, Paris, Librairie José Corti, 1991.
- ROCHEVILLE, Sarah-Dominique, *Étude de voix chez Louis-René des Forêts*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004.
- WALL, Anthony, « Au-delà du langage, c'est la mort d'un bavard », *Études littéraires*, vol. 22, n° 2 (automne 1989), p. 137-153.

c. Études sur Marguerite Duras :

- BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, Paris, Éditions Duculot, 1999.
- BERTHU-COURTIVRON, Marie-Françoise, « *Moderato cantabile* : une chorégraphie », in Pierre Bazantay et Jean Cleder [dir.], *De Kafka à Toussaint. Écritures du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 57-68.
- BORGOMANO, Madeleine, *Moderato cantabile de Marguerite Duras*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Techniques du français ; Parcours de lecture », 1990.
- COUSTEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1999.
- DURAS, Marguerite et Michelle PORTE, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- KAUFFMANN, Judith, « Musique et matière romanesque dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras », *Études littéraires*, vol. 15, n° 1 (avril 1982), p. 97-112.
- MICHELUCCI, Pascal, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silences dans *Moderato cantabile* et *La douleur* », *Études françaises*, vol. 39, n° 2 (2003), p. 95-107.
- OGAWA, Midori, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002.

PAUTROT, Jean-Louis, « Robbe-Grillet, Sartre, Duras : mer, musique, écriture », *The French Review*, vol. 68, n° 2 (décembre 1994), p. 274-282.

PERREAULT, Isabelle, « La musique ou la transmission manquée : l'exemple des leçons de piano dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras », in Marion Brun et Magalie Myoupo [dir.], *La leçon en fiction : XIX^e – XX^e siècles*, actes de la journée d'étude – Université Paris Diderot (3 mars 2017), Paris, Eurédit, 2018, p. 147-166.

d. Études sur André Gide :

BRUNEL, Pierre, « Le roman fugué », in Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone [dir.], *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 53-67.

CHARTIER, Pierre, *Les Faux-monnayeurs d'André Gide*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1991.

COSTE, Claude, « *Les faux-monnayeurs* ou l'art de la fugue », in *Orphée ou les Sirènes. L'imaginaire littéraire de la musique*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « RITM », 2014, p. 113-135.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

LAY, Suzanne, « Roman fugué et fugue humaine. (Re)présentations de Bach chez André Gide et Aldous Huxley », in Greta Komur-Thilloy et Pierre Thilloy [dir.], *André Gide ou l'art de la fugue*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque Gidienne », 2017, p. 91-102.

LEFEBVRE, Frédéric, « *Le journal des Faux-Monnayeurs* [Essais] », *Les Nouvelles littéraires*, v. 5, n° 213 (13 novembre 1926), p. 3.

MICHAUD, Guy, *L'œuvre et ses techniques*, Paris, A. G. Nizet, 1957.

VISELLI, Antonio, « Fuir la complétude ou le métarécit intermédiaire des *Faux-monnayeurs* », *Voix plurielles*, vol. 11, n° 2 (2014), p. 53-63.

— — —, « La mélopoétique de la fugue », in Claude Paul et Eva Werth [dir.], *Comparatisme et intermédialité : relations sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, p. 175-195.

e. Études sur Julien Gracq :

AMOSSY, Ruth, *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Langages », 1980.

ANHEIM, Étienne, « Julien Gracq. L'œuvre de l'histoire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65, n° 2 (mars-avril 2010), p. 377-416.

CALIN, Françoise, « Le “maelstrom” d'Edgar Allan Poe dans *Un beau ténébreux* : essai d'analyse intertextuelle », *French Forum*, vol. 12, n° 2 (mai 1987), p. 215-228.

CHAMBET, Marilyne, *Le récit poétique gracquien dans Au château d'Argol et Un balcon en forêt : pour une nouvelle poétique du récit*, Paris, Publibook, coll. « Recherches », 2011.

- COSTE, Claude, « Julien Gracq : la musique, un héritage du symbolisme ? », *Orphée ou les sirènes. L'imaginaire littéraire de la musique*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « RITM », 2014, p. 249-264.
- DETTMAR-WRANA, Suzanne, *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*, thèse de doctorat, Berlin / Paris, Technischen Universität Berlin / Université Paris IV-Sorbonne, 2000.
- FRAISSE, Luc, « Gracq et l'autoréflexivité du récit », *Poétique*, vol. 3, n° 155 (2008), p. 295-314.
- GRACQ, Julien, *Entretiens*, Paris, Librairie José Corti, 2002.
- GROSSMAN, Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1980.
- GUIOMAR, Michel, « Pensée musicale et création littéraire, ouverture d'un itinéraire poétique : l'exemple Julien Gracq », in Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone [dir.], *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 257-268.
- KAEMPF, Pierre-François, « Un mancenillier à l'ombre mortelle. Julien Gracq à l'ombre de Parsifal, ou la présence démoniaque dans *Au château d'Argol* », *Roman 20/50*, n° 16 (décembre 1993), p. 155-164.
- MCLENDON, Will L., « Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq », *French Review*, vol. 41, n° 4 (février 1968), p. 539-548.
- MICHEL, Jacqueline, *Une mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, Librairie José Corti, 1986.
- MURAT, Michel, *L'enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Les essais », 2004.
- — —, « Le paysage gracquien », *Esprit*, vol. 10, n° 195 (octobre 1993), p. 118-131.
- PERRIN, Dominique, « Des influences littéraires à l'«influence de l'Histoire» chez Julien Gracq et Henry Bauchau », *Littérature*, n° 173 (mars 2014), p. 3-20.
- PLAZY, Gilles, *Julien Gracq : en extrême attente*, Rennes, La Part commune, 2006.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- VOUILLOUX, Bernard, « Le modèle : stylisation carnavalesque et désir mimétique », *Mimesis : sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1991.

f. Études sur Jean Giraudoux :

- BEM, Jeanne, « Ni Siegfried ni Limousin, ou Giraudoux entre l'Histoire et le miroir », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XXIV, n° 2 (1986), p. 125-132.
- BODY, Jacques, « Appendice : *Siegfried et le Limousin*. Plans et versions primitives », in Jean Giraudoux, *Œuvres romanesques complètes*, sous la dir. de Jacques Body, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. 1, p. 1624-1666.
- WEBER-CAFLISCH, Antoinette, « Jean Giraudoux et Heinrich Heine, le Limousin et le Rhénan », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 27 : « Giraudoux pasticheur et pastiché » (1999), p. 63-116.
- — —, « *Siegfried et le Limousin* : un roman de la méthode », *Travaux de littérature*, n° 4 (1991), p. 245-271.

g. Études sur Michel Leiris :

- BRÉCHON, Robert, *L'âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, L'improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2005.
- HAREL, Simon, « La voix chantée du silence », *Protée*, vol. 28, n° 2 (automne 2000), p. 17-24.
- MAUBON, Catherine, *L'âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997.
- PICARD, Timothée, « Retrouver le sacré rutilant et le ton juste de l'enfance perdue : le modèle opératique dans l'œuvre de Michel Leiris », *Cahiers Michel Leiris*, n° 2, 2009, p. 197-243.

h. Études sur Robert Pinget :

- BAETENS, Jan, « “Passacaille”, ou la multiplication par zéro », *Littérature*, n° 46 (1982), p. 93-104.
- BAUMANN, Su, « *Passacaille*, passacaille ? Étude sur un roman de Robert Pinget », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 22, n° 1 (1975), p. 125-135.
- KNAPP, Bettina L., « Une interview avec Robert Pinget », *The French Review*, vol. 42, n°4 (mars 1969), p. 548-554.
- PINGET, Robert, « Pseudo-principes d'esthétique », in Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon [dir.], *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », 1972, v. II, p. 380-405.
- PRIETO, Eric, « Recherches pour un roman musical. L'exemple de *Passacaille* de Robert Pinget », *Poétique*, vol. 24, n° 94 (avril 1993), p. 153-170.
- RAMBURES, Jean-Louis de, « Robert Pinget », *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 132-137.

i. Études sur Marcel Proust :

- BECKETT, Samuel, *Proust*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.
- BEDRIOMO, Émile, *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*, Tübingen/Paris, G. Narr/Jean-Michel Place, coll. « Études littéraires françaises », 1984.
- BUTOR, Michel, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », in *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974, p. 252-292.
- CHAUDIER, Stéphane, « “Une mystique de chant du coq” : Proust et la musique », *Travaux et recherches de l'UMLV : « Autour de Marcel Proust : mélanges offerts à Annick Bouillaguet »* (novembre 2004), p. 91-109.
- COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- COSTIL, Pierre, « La construction musicale de la *Recherche du temps perdu* », *Bulletin des amis de Marcel Proust*, n° 8-9 (1959), p. 469-489 (I) ; p. 83-110 (II).
- DAUDET, Lucien, *Autour de soixante lettres de M. Proust*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers Marcel Proust », 1952 [1929].

- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1996 [1964].
- DUVAL, Sophie, « Un petit pan d'humour proustien. Défiguration, originalité et harmonie cosmique », *Poétique*, vol. 1, n° 157 (février 2009), p. 19-39.
- FRAISSE, Luc, *La petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011.
- GOUJON, Francine, « Comment Morel devient “la plus grande des tantes” », in *Marcel Proust 3. Revue des lettres modernes*, Paris-Caen, Éditions Minard, 2001, p. 93-108.
- — —, « Morel, ou la dernière incarnation de Lucien », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 32 (2001/2002), p. 41-62.
- HENRY, Anne, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- JENNY, Laurent, « L'effet Albertine », *Poétique*, vol. 2, n° 142 (2005), p. 205-218.
- LABARTHE, Patrick, « Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, n° 1 (2001), p. 123-134.
- LEBLANC, Cécile, *Proust écrivain de la musique* (Turnhout, Éditions Brepols, coll. « Le champ proustien », 2017).
- LERICHE, Françoise, « 1913 : la réécriture du concert Saint-Euverte sur les placards du *Côté de chez Swann* », *Genesis*, n° 36 (2013), p. 113-133.
- — —, *La question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans – Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétique*, thèse de doctorat, Université Paris-VII Paris-Diderot, 1990.
- MATORÉ, Georges et Irène MECZ, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1972.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Musiques », 1999.
- PAUSET, Eve-Norah, *Marcel Proust et Gustav Mahler, créateurs parallèles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007.
- PICARD, Timothée, « Proust et le paradigme de la nuit romantique », *Marcel Proust aujourd'hui*, vol. 2 (2004), p. 195-214.
- PIROUÉ, Georges, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Éditions Denoël, 1960.
- RODRIGUES, Jean-Marc, « Genèse du wagnérisme proustien », in *Romantisme*, n° 57 (1987), p. 75-88.
- SOUZA, Sybil de, « Pourquoi le “Septuor” de Vinteuil ? », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, n° 23 (1973), p. 1596-1608.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1971.
- — —, « L'univers musical de Marcel Proust », *Revue de littérature comparée*, vol 67, n° 4 (octobre-décembre 1993), p. 493-503.
- VAN ACKER, Isa, « Écrire l'évanescence. Les intermittences d'Albertine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 100, n° 2 (2000), p. 277-286.
- YOSHIKAWA, Karuyoschi, « Vinteuil ou la genèse du septuor », *Cahiers Marcel Proust*, n° 9 (1979), p. 289-347.

j. Études sur Alain Robbe-Grillet :

- ALLEMAND, Roger-Michel, « Renouveau et renaissance dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *@nalyses*, vol. 3, n° 2 (été 2008), p. 26-50.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Alain Robbe-Grillet, l'enchanteur bio-graphe », *Littérature*, n° 92 (1993), p. 27-36.
- ESCAL, Françoise, « Entretien avec Alain Robbe-Grillet » [1987], in Olivier Corpert et Emmanuelle Lambert [dir.], *Le voyageur : textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2001, p. 471-484.
- RUHE, Ernstpeter, « Centre vide, cadre plein : *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », in Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe [dir.], *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, G. Narr, 1992, p. 29-51.
- TOMICHE, Anne, « Poétique de la ruine dans *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet : l'autobiographe archéologue », in Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher [dir.], *La mémoire en ruines : le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers de recherche du CRLMC », 2000, p. 139-151.

k. Études sur Romain Rolland :

- AUDÉON, Hervé [dir.], *Romain Rolland musicologue*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Sociétés », 2017.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand, *Romain Rolland. L'âme et l'art*, Paris, Albin Michel, 1966.
- CORBELLARI, Alain, *Les mots sous les notes. Musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2010.
- DETHURENS, Pascal, « L'étonnante modernité de *Jean-Christophe* », *Europe*, v. 85, n° 942 (octobre 2007), p. 6-22.
- DUCHATELET, Bernard, *La genèse de Jean-Christophe de Romain Rolland*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1978.
- — —, *Romain Rolland, la pensée et l'action*, Brest, Université de Bretagne occidentale, 1997.
- JEANNERET, Yves, « Le monde de la musique de Romain Rolland : figure auctoriale, communication littéraire et travail d'écriture », *MEI « Médiation et Information »*, n° 17 (2002), p. 61-75.
- — —, « Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland », *Cahiers de Brèves*, n° 12 (mai 2004), p. 6-10.
- SICES, David, *Music and the Musician in Jean-Christophe*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1968.
- VALABRÈGUE, Jean-Pierre, *Romain Rolland et la métaphore. La solitude de l'homme de vigie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2011.

l. Études sur Jean-Paul Sartre :

- CONTAT, Michel et Michel RYBALKA, « Notes et variantes », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, éd. établie par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- EVANS, Deborah, « ‘Some of These Days’, Roquentin’s ‘American’ Adventure », *Sartre Studies International*, vol. 8, n° 1 (2002), p. 58-72.
- LOUETTE, Jean-François, « *La Nausée*, roman du silence », *Littérature*, n° 75 (1989), p. 3-20.
- — —, *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2002.
- MALSON, Lucien, « Sartre et la musique : une amitié secrète et quotidienne. Entretien avec Jean-Paul Sartre », *Le Monde* (juillet 1977), p. 10-11.
- NOUDELMANN, François, *Le toucher des philosophes : Sartre, Nietzsche, Barthes au piano*, Paris, Gallimard, 2008.
- NOUDELMANN, François et Gilles PHILIPPE [dir.], *Dictionnaire Sartre*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- VANBAELEN, Sylvie, « Anny, Syrinx de Roquentin : musique et érotique dans *La nausée* de Jean-Paul Sartre », *The Romanic Review*, vol. 90, n° 3 (mai 1999), p. 397-408.
- ZIMMERMAN, Eugenia Noik, « “Some of These Days”: Sartre’s petite phrase », *Contemporary Literature*, vol. 11, n° 3 (été 1970), p. 375-381.

m. Études sur Claude Simon :

- BERTRAND, Michel, *Langue romanesque et parole scripturale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1987.
- BLANC, Anne-Lise, « Discordes et concordances dans la partition simonienne du *Sacre du printemps* », in Jean-Yves Laurichesse [dir.], *Les premiers livres de Claude Simon (1945-1954)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lettres modernes Minard », 2017, p. 133-160.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Claude Simon : une vie à écrire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Biographie / Seuil », 2011.
- CRÉAC’H, Martine, « Contrepoint et contretemps. *Les Géorgiques* de Claude Simon », *Littérature*, n° 180 (décembre 2015), p. 30-42.
- LAURICHESSE, Jean-Yves, « Passeur en eaux troubles. L’épisode du passage des armes dans *Le Sacre du printemps* et *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », in Paul Carmignani [dir.], *Figures du passeur*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2002, p. 133-158.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Claude Simon : Les Géorgiques*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1996.
- SARKONAK, Ralph, « *Le Sacre du printemps*, “échec et mat” », in Jean-Yves Laurichesse [dir.], *Les premiers livres de Claude Simon (1945-1954)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lettres modernes Minard », 2017, p. 93-132.
- SOLOMON, Philip H., « Life’s Illusions: Patterns of Initiation in *Le Sacre du printemps* », in Randi Birn et Karen Gould [dir.], *Orion Blinded: Essays on Claude Simon*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1981, p. 57-71.

n. Études sur Boris Vian :

- ARNAUD, Noël et Henri BAUDIN [dir.], *Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1976, vol. I.
- BENS, Jacques, « Un langage-univers », in Boris Vian, *L'écume des jours*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1963 [1947].
- KAUFFMAN, Judith, « *L'écume des jours* : un nénuphar et l'amour », *Littératures*, n° 6 (automne 1982), p. 83-94.
- PESTUREAU, Gilbert, *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978.
- SMITH, Viviane, « La musique et *L'écume des jours* », *Australian Journal of French Studies*, vol. XIX, n° 2 (mai-août 1982), p. 204-222.

o. Études sur Marguerite Yourcenar :

- MADOU, Jean-Pol, « Récit, oubli, musique », in Simone et Maurice Delcroix [dir.], *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque de l'Université d'Anvers [mai 1990], Tours, S.I.E.Y., 1995, p. 301-309.
- SAVIGNEAU, Josyane, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 1990.
- TORRES MARIÑO, Vicente, « De la difficulté d'être (homosexuel) : *Alexis ou le Traité du vain combat* », in Bruno Blanckeman [dir.], *Les diagonales du temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 65-79.

p. Sur auteurs périphériques au corpus

- DIAZ, José-Luis, « Ce que Balzac fait au fantastique », *L'année balzacienne*, vol. I, n° 12 (2012), p. 61-83.
- FOUCAULT, Michel, *La pensée du dehors* [sur Blanchot], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986.
- MARCHAL, Bertrand, *La religion de Mallarmé*, Paris, Librairie José Corti, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé. Politique de la sirène*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1996.

III. Histoire des idées, philosophie et esthétique :

a. Philosophie et esthétique :

- BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, édition établie par Frédéric Worms, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007.
- — —, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002.
- BLUMENBERG, Hans, *La raison du mythe*, traduit de l'allemand par Stéphane Dirschauer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2005.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.
- — —, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- DURAND, Gilbert, , *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 [1969].
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963.
- FOUCAULT, Michel, « La folie, l'absence d'œuvre », in *Dits et Écrits : 1954-1988*, éd. établie par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, t. I.
- — —, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques I : Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 2009 [1964].
- — —, *Mythologiques IV : L'homme nu*, Paris, Plon, 2009 [1971].
- NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002.
- — —, « Ekphrasis », *Études françaises*, vol. 51, n° 2 (été 2015), p. 25-35.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore*, in *Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Julien Hervier, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988, t. IV.
- — —, *Le cas Wagner*, in *Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1974, t. VIII.
- — —, *Le crépuscule des idoles*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1974.
- — —, *Ecce Homo*, in *Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1974, t. VIII.
- — —, *Le gai savoir*, in *Œuvres philosophiques complètes*, édition revue, corrigée et augmentée par Marc B. de Launay, et traduite de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988, t. V.

- — —, *Humain, trop humain*, in *Œuvres philosophiques complètes*, édition revue par Marc B. de Launay et traduite de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988, t. III.
- — —, *La naissance de la tragédie*, présenté et traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Éditions Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », 1964.
- — —, *Nietzsche contre Wagner*, in *Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1974, t. VIII.
- — —, « Richard Wagner à Bayreuth », *Considérations inactuelles IV*, in *Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988, t. II.
- — —, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, traduit de l'allemand par Nils Gascuel, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1997.
- NOVALIS, *L'encyclopédie*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Éditions de Minuit, 1966.
- PATER, Walter, *Studies in the History of the Renaissance*, édition établie par Matthew Beaumont, Oxford, OUP, 1988 [1873].
- RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011.
- — —, *Les écarts du cinéma*, Paris, Éditions La Fabrique, 2001.
- — —, *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Librairie du XXI^e siècle »), 2001.
- — —, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée (coll. « Philosophie en effet »), 2004.
- — —, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RORTY, Richard, *L'homme spéculaire*, traduit de l'anglais par Thierry Marchaisse, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1990.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, édition présentée et annotée par Jean-Louis Scheffer, Paris, Press-Pocket, coll. « Agora Les Classiques », 1990.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975.
- SAUVAGNARGUES, Anne, « Ritournelles de temps », *Chimères*, vol. 79, n^o 1 (2013), p. 44-59.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit de l'allemand par Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », vol. I.
- STEINER, George, *Langage et silence*, Paris, Les Belles-lettres, coll. « Le goût des idées », 2010.
- — —, *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991.
- WACKENRODER, Wilhelm H. et Ludwig TIECK, *Épanchements d'un moine ami des arts*, suivi de *Fantaisies sur l'art*, traduit de l'allemand par Charles Le Blanc et Olivier Shefer, Paris, Librairie José Corti, coll. « Domaine romantique », 2009 [1797-1799].
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961.

WOOD, Rupert, « Language as Will and Representation: Schopenhauer, Austin and Musicality », *Comparative Literature*, vol 48, n° 4 (automne 1996), p. 302-325.

b. Modernité, histoire des idées et contexte :

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, in *Écrits français*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des idées »), 1991.

COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005.

— — —, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : Histoire », 2012.

HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

GUÉRIN, Jeanyves, « Errances dans un archipel introuvable. Notes sur les résurgences du baroque au XX^e siècle », in Jean-Marie Benoist [dir.], *Figures du baroque*, colloque de Cerisy, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 339-364.

JAY, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.

KUHN, Thomas S., *La structure des révolutions scientifiques*, traduit de l'anglais par Laure Meyer, Paris, Flammarion, coll. « Champs Sciences », 2008.

LACAN, Jacques, « Subversion du sujet et dialectique du désir », in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Sciences humaines », 1971, t. II, p. 151-191.

PAVEL, Thomas, *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988.

— — —, « Les utopies linguistiques », *Le Débat*, vol. 117, n° 5 (2001), p. 5-17.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF / essais », 1992.

c. Histoire littéraire :

BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain : 1750 – 1830*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

COMBE, Dominique, « Modernité et refus des genres », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat [dir.], *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

DETHURENS, Pascal, « 1914, ou l'invention de la littérature européenne », in Michèle Finck, Tatiana Victoroff, Enrica Zanin, et al. [éd.], *Littératures et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes*, Actes du XXXIX^e congrès de la SFLGC [en ligne].

URL : <http://sflgc.org/acte/pascal-dethurens-1914-ou-linvention-de-la-litterature-europeenne/>.

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007.

- FAERBER, Johan, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010.
- GARRIC, Henri, *Parole muette, récit burlesque. Les expressions silencieuses aux XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2015.
- JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002.
- LACOEUE-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- MARX, William, *L'adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.
- MURAT, Michel, « Les lieux communs de l'écriture automatique », in Martine Bercot [dir.], *Littérature moderne I : avant-garde et modernité*, Paris / Genève, Honoré Champion / Slatkine, coll. « Littérature moderne », 1987, p. 123-134.
- PHILIPPE, Gilles et Julien PIAT, *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Librairie José Corti, 1991.
- RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La naissance de la littérature : la théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, coll. « Arts et langages », 1983.
- VANOOSTHUYSE, François, « Le bon usage des romantiques : 1800-1830 », *Romantisme*, vol. 4, n° 146 (2009), p. 25-41.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.

IV. ÉTUDES LITTÉRAIRES

a. Théorie littéraire :

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier et présenté par Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1972.

— — —, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.

— — —, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981.

— — —, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

— — —, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : Essais », 1982.

— — —, *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

— — —, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1973.

— — —, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1970.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

— — —, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955.

— — —, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959.

— — —, *La part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1949.

— — —, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sciences humaines », 1979.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 1965.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

— — —, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.

— — —, *Mimologiques : Voyage en Cratyle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1976.

— — —, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 1992.

— — —, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1982.

JENNY, Laurent, Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 1990.

— — —, « La stratégie de la forme », *Poétique*, vol. 7, n° 27 (1976), p. 257-281.

JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2001.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, de Lautréamont à Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1996 [1975].

MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.

— — —, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », *Acta Fabula : Littérature, histoire, théorie (Pourquoi l'interprétation ?)*, n° 14 (février 2015) [en ligne].

URL : fabula.org/lht/14/mace.html. [Texte consulté le 19 septembre 2019.]

RICARDOU, Jean, « Esquisse d'une théorie des générateurs », in Michel Mansuy [dir.], *Positions et oppositions sur le roman contemporain : actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg (avril 1970)*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Actes et colloques », 1971, p. 143-150.

RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1975.

— — —, *Temps et récit I : l'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1983.

RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1970.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature », 2013.

b. Études sur le roman :

CHARDIN, Philippe, *Le roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Librairie Droz. Coll. « Histoire des idées et critique littéraires », 1982.

DUCHET, Claude, « *La Fille abandonnée* et *La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n° 12 (décembre 1973), p. 49-73.

HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983.

— — —, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6 (mai 1972), p. 86-110.

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

LEBLOND, Aude, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2015.

RABATÉ, Dominique, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Les essais », 2006.

RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années 1920*, Paris, Librairie José Corti, 1966.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Éditions Klincksieck, 1969.

c. Études sur les rapports entre musique et littérature :

ALBRECHT, Florent, *Ut musica poiesis : modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2012.

ARONSON, Alex, *Music and the Novel. A Study in Twentieth-Century Fiction*, Totowa (New Jersey), Rowman and Littlefield, 1980.

ARROYAS, Frédérique, *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2001.

— — —, « Spéculations musico-littéraires : lecture et comparaison interartistique », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 25, n° 3-4 (septembre-décembre 1998), p. 400-427.

AVIGNON, Nathalie, *Modèle musical et rêve d'abolition du temps dans le roman contemporain : Helmut Krausser, Léonid Guirchovitch, Richard Powers*, thèse de doctorat, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 2016.

BACKÈS, Jean-Louis, *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.

BROWN, Calvin S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Hanovre, University press of New England, 1987 [1948].

CLAUDON, Francis, *La Musique des Romantiques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

CUPERS, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate, ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Facultés universitaires de Saint-Louis, coll. « Travaux et recherches », 1988.

DIDIER, Béatrice, *La musique des Lumières : Diderot, L'Encyclopédie, Rousseau*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1985.

EDGEcombe, Rodney Stenning, « *Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literature/Music Dialogue* », *Mosaic*, vol. 26, n° 4 (automne 1993), p. 1-20.

ESCAL, Françoise, *Contrepoints : Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Musicologie », 1990.

ESTAY STANGE, Verónica, « La musicalité dans les arts : une configuration transversale du sensible », *Littérature*, n° 163 (septembre 2011), p. 32-50.

— — —, *La musique hors d'elle-même : le paradigme musical et l'art contemporain*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Musicologie », 2018.

— — —, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014.

- HAMARD, Marie-Françoise, « Littérature et musique », in Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura [dir.], *Le comparatisme aujourd'hui*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille III, coll. « UL3 travaux et recherches », 1999.
- LEBLANC, Cécile, *Wagnérisme et création en France. 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2005, p. 211-229.
- HUYBRECHTS, Florence, « Petit traité de “prothèse auriculaire” ou comment repenser l'*ekphrasis* musicale », *Textimage : Revue d'étude du dialogue texte-image*, n° 2 (mai 2013) [en ligne.] URL : http://www.revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/huybrecht.pdf. [Texte consulté le 17 juillet 2019.]
- KRISTEVA, Julia, « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du “Neveu de Rameau” », in Michèle Duchet et Michèle Jaley [dir.], *Langues et langages de Leibniz à L'Encyclopédie*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « IO/18 », 1977, p. 153-206.
- LANDEROUIN, Yves et Aude LOCATELLI [dir.], *Musique et roman*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Esprit des lettres », 2008.
- LOCATELLI, Aude, *Jazz belles lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- — —, *La lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le Bildungsroman*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Communicatio », 1998.
- PAUTROT, Jean-Louis, *La musique oubliée : La Nausée, L'écume des jours, À la Recherche du temps perdu, Moderato cantabile*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1994.
- PICARD, Timothée, *Âge d'or, décadence, régénération : un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2013.
- — —, *L'art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2006.
- — —, *La civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016.
- — —, « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », *Recherches & Travaux*, n° 78 (*La haine de la musique*), 2011, p. 13-35.
- — —, « *Tristan et Isolde* de Wagner, et sa postérité littéraire », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 11 (2005), p. 55-71.
- — —, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.
- PIETTE, Isabelle, *Littérature et musique : contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur, Presses Universitaires de Namur, coll. « Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres », 1987.
- PRIETO, Eric, *Listening in: Music, Mind and the Modernist Narrative*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2002.
- SCHER, Stephen P., « How meaningful Is “Musical” in Literary Criticism? », *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. XXI, 1972, p. 52-56.

- — —, « *Literature and Music* », in Jean-Pierre Barricelli et Joseph Gibaldi [dir.], *Interrelations of Literature*, New York, The Modern Language Association of America, 1982, p. 225-250.
- SOUNAC, Frédéric, « De la blogosphère à la méta-critique romanesque : le cas du « piano chinois », à paraître dans Timothée Picard [dir.], *Théories de la critique musicale au XX^e siècle*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, automne 2020.
- — —, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classes Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014.
- VUONG, Hoa Hoï, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2003.

d. Intermédialité :

- DÉOTTE, Jean-Louis, *L'époque de l'appareil perspectif*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001.
- — —, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes et manifestes, coll. « Lignes », 2004.
- HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007.
- LARRUE, Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Theater Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2 (2011), p. 174-206.
- MARINIELLO, Silvestra, « Commencements », *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 47-62.
- MÉCHOULAN, Éric, « Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 9-27.
- MOSER, Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Marion Froger et Jürgen E. Müller [dir.], *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 69-92.
- OBERHUBER, Andrea, « Deuil et mélancolie, métaphores photolittéraires dans *Bruges-la-Morte* », *Revue internationale de photolittérature*, n° 1 [en ligne].
URL : http://phlit.org/press/?post_type=articlerevue&p=2868. [Page consultée le 6 janvier 2019.]
- OOSTERLING, Henk, « Sens(a)ble: Intermediality and Interesse », *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 29-46.
- VOUILLOUX, Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1997.

e. Linguistique et sémiotique :

- BENVENISTE, Émile, « *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.
- CASSIRER, Ernst, *La philosophie des formes symboliques II : La pensée mythique*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1972 [1923].

INGARDEN, Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, présenté et traduit de l'allemand par Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / Passé / Présent », 1989.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1978.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975.

f. Études sur l'imaginaire :

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

CAZIER, Pierre [dir.], *Mythe et création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.

GÉLY, Véronique, *L'invention d'un mythe : Psyché, allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2006.

GERVAIS, Bertrand, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire*, Montréal, Éditions du Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, t. 1.

IMPERIALI, Christophe, *Perceval en question : éloge de la curiosité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études des littératures du XX^e et XIX^e siècles », 2015.

KUSHNER, Eva, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1961.

MADOU, Jean-Pol, « Tristan, Don Juan, Faust. Mythe littéraire et mythe musical », in François Ost et Laurent Van Ende [dir.], *Faust ou les frontières du savoir*, Bruxelles, Presses de l'Université de Saint-Louis, coll. « Collection générale | 96 », 2002, p. 317-330.

MONNEYRON, FRÉDÉRIC et Joël THOMAS [dir.], *Mythes et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2012.

POPOVIC, Pierre, « De la *semiosis* sociale au texte : la sociocritique », *Signata*, n° 5 (2014), p. 159-160.

ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, France Loisirs (Plon), coll. « La bibliothèque du XX^e siècle », 1972.

ROUSSET, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, coll. « U Prisme », 1978.

SELLIER, Philippe, Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55 (1984), p. 112-126.

V. Musique, musicologie et histoire de la musique

a. Musicologie et esthétique musicale :

- ACCAOUI, Christian, « Les diverses voies de la métaphore et de l'analogie en musique », in Inès Taillandier-Guittard [dir.], *Métaphore et musique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 13-40.
- ADORNO, Theodor W., *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, traduit de l'allemand de Christophe David, Paris, Éditions Allia, 2010 [1938].
- — —, « La forme du disque », traduit de l'allemand de Jean Lauxerois, *Cahiers de l'IRCAM – Recherche et musique*, n° 7 (1995) [1934], p. 143-147.
- — —, *Quasi una fantasia*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982.
- — —, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962 [1949].
- BRELET, Gisèle, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1949.
- BOULEZ, Pierre, *Points de repère : Regards sur autrui*, édition établie par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 1995, t. II.
- CHAILLEY, Jacques, *Carnaval de Schumann (op. 9)*, Paris, A. Leduc, coll. « Au-delà des notes », 1971.
- CHAILLEY, Jacques et Henri CHALLAN, *Théorie complète de la musique*, Paris, A. Leduc, 1947, 2 v.
- COURT, Raymond, *Le musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1979.
- DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue*, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 1997.
- DAUPHIN, Claude, « Poétique et sémiotique du titre musical », *Protée*, vol. 36, n° 3 (hiver 2008), p. 11-22.
- DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, édition présentée par François Lesure, Paris, Gallimard, 1971.
- DUFOUR, Éric, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2005.
- ESCAL, Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1996.
- — —, « Le corps social du musicien », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22, n° 2 (décembre 1991), p. 165-186.
- — —, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2009.
- FAUQUET, Joël-Marie, « Quand le diable s'en mêle... Damnation ou rédemption du virtuose ? », *Romantisme*, vol. 2, n° 128 (2005), p. 35-50.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1983.
- HANSLICK, Eduard, *Du beau dans la musique*, traduit de l'allemand par Charles Bannelier, Paris, Brandus et cie. Éditeurs de musique, 1877, 5^e édition.

- LAUXEROIS, Jean, « À bon entendeur. Petite note sur “l’écoute structurelle” », *Circuit*, vol. 14, n° 1 (2003), p. 87-102.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Musique/Passé/Présent », 1987.
- NICOLAS, François, « La troisième audition est la bonne. (De l’audition musicale conçue comme une intégration) », *Musicae Scientiae*, vol. 1, n° 2 (juillet 1997), p. 165-181.
- POIZAT, Michel, *L’opéra ou le cri de l’ange*, Paris, Éditions A. M. Métailié, 1986.
- ROSEN, Charles, *Sonata Forms*, New York / London, W. W. Norton & Company, 1988.
- ROTH, Stéphane et Isabelle SORARU [dir.], *Dire la musique. À la limite*, Paris, L’Harmattan, coll. « Esthétiques », 2012.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l’origine des langues*, édition établie par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2012 [1765].
- SZENDY, Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2001.
- — —, *Sur écoute. Esthétique de l’espionnage*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
- SCHLÆZER, Boris de, *Comprendre la musique. Contributions à la Nouvelle Revue française et à la Revue musicale (1921-1956)*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2012.
- — —, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d’esthétique musicale*, édition établie et présentée par Pierre-Henry Franque, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2009.
- SÈVE, Bernard, *L’altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- STRAVINSKY, Igor, « Ce que j’ai voulu exprimer dans *Le Sacre du printemps* », *Montjoie !*, n° 8 (29 mai 1913), in François Lesure, Gertraut Haberkamp, Malcolm Turner et Emilia Zanetti [éd.], *Igor Stravinsky. Le Sacre du printemps : dossier de presse*, Genève, Éditions Minkhoff, coll. « Anthologie de la critique musicale », 1980, p. 13-15.
- — —, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, 2001 [1935].
- — —, *Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952.
- WAGNER, Richard, *Wagner, Écrits sur la musique*, Paris, Gallimard, 2013.
- — —, « Opéra et Drame », in *Œuvres en prose de Richard Wagner*, traduit de l’allemand par Jacques-Gabriel Proudhomme, Plan de la Tour, Éditions d’aujourd’hui, coll. « Introuvables », 1982.

b. Histoire de la musique :

- ANGER, Violaine [éd.], *Le sens de la musique*, Paris, Éditions Rue d’Ulm, coll. « Æsthetica », 2005.
- ATTALI, Jacques, *Bruits. Essai sur l’économie politique de la musique*, Paris, PUF, 1977.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *La musique du XX^e siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2008.

- CHUA, Daniel K. L., *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- DAUPHIN, Claude, « La Querelle des Bouffons : crise du gout musical et scission du royaume sous Louis XV », *Synergies Espagne*, n° 4 (2011), p. 139-153.
- DONIN, Nicolas et Frédéric KECK, « Lévi-Strauss et “la musique”. Dissonances dans le structuralisme », *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. 14, n° 1 (2006), p. 101-136.
- DUFOURT, Hugues, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / Passé / Présent », 1991.
- KALTENECKER, Martin, *L'oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale au xviii^e et xix^e siècles*, Paris, Éditions MF, coll. « Répercussions », 2010.
- KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français, de Corneille à Rousseau*, Paris, Éditions Minerve, coll. « Voies de l'histoire », 1991.
- MONGRÉDIEN, Jean, « La théorie de l'imitation en musique au début du romantisme », *Romantisme*, n° 8 (1974), p. 86-91.
- REIBEL, Emmanuel, *Comment la musique est devenue « romantique » ? De Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2013.
- — —, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- ROSS, Alex, *The Rest Is Noise : à l'écoute du xx^e siècle. La modernité en musique*, traduit de l'anglais par Laurent Slaars, Arles, Actes Sud, 2010.
- ROUEFF, Olivier, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au xx^e siècle*, Paris, La Dispute, 2013.
- VON DER WEID, Jean-Noël, *La musique du xx^e siècle*, Paris, Hachette, coll. « Littérature », 2005.

c. Études sur grands acteurs de la musique :

- ADORNO, Theodor W., *Mahler : une physionomie musicale*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu et Théo Leydenbach, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1976 [1960].
- BADIOU, Alain, *Cinq leçons sur le cas Wagner*, Caen, Nous, 2010.
- BRAUNSCHWEIG, Yael, « Schopenhauer and Rossinian universality: on the Italianate in Schopenhauer's metaphysics of music », in Nicholas Matthew et Benjamin Walton [éd.], *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 283-304.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud, coll. « Série musique », 1991.
- BUCH, Esteban, *La Neuvième de Beethoven, une histoire politique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1999.
- DAHLHAUS, Carl, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, traduit de l'allemand par Madeleine Renier, Liège, Mardaga, coll. « Musique, musicologie », 1994 [1971].
- DE NORA, Tia, « Beethoven et l'invention du génie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 110 (décembre 1995), p. 36-45.

- DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2005.
- ESPINOSA, Santiago E., *L'ouïe de Schopenhauer : musique et réalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique. Série esthétique », 2007.
- GABORIAUD, Marie, *Une vie de gloire et de souffrance. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2017.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1991.
- LAUXEROIS, Jean, « Adorno - sur écoute », *Lignes*, vol. II, n° 2 (2003), p. 226-242.
- LEMOINE, Colin et Marie-Pauline MARTIN [dir.], *Ludwig van, le mythe Beethoven*, Paris, Gallimard / Cité de la musique – Philharmonie de Paris, 2016.
- LIÉBERT, Georges, *Nietzsche et la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 1995.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Les récits cachés de Richard Wagner : art poétique, rêve et sexualité du Vaisseau fantôme à Parsifal*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018.
- — —, « La *Tétralogie* de Richard Wagner : miroir de l'androgynie et de l'œuvre d'art totale », *Diogène*, vol. 4, n° 8 (2004), p. 85-94.
- — —, *Wagner androgynie*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / passé / présent », 1990.
- REIMAN, Erika, *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, Rochester, The University of Rochester Press, coll. « Eastman Studies in Music », 2004.
- ROLLAND, Romain, *Musiciens d'autrefois*, Paris, Librairie Hachette, 1914.
- — —, *Vie de Beethoven*, Paris, Hachette, coll. « Vie des hommes illustres », 1910.
- SCHLÆZER, Boris de, *Igor Stravinsky*, édition établie et présentée par Christine Esclapez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2012 [1929].
- TROTTIER, Danick, *La querelle Schoenberg/Stravinski. Historique et prémises d'une théorie des querelles au sein de l'avant-garde musicale*, thèse de doctorat en cotutelle, Montréal/Paris, Université de Montréal/École des Hautes Études en Sciences Sociales (ÉHESS), 2007.

VI. Varias

a. Autres textes cités

- BALZAC, Honoré de, *Lettres à Madame Hńska*, édition établie par Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, t. I.
- — —, *La peau de chagrin*, in *La comédie humaine*, éd. établie par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979 [1834], t. X.
- BATTEUX, Charles, *Principes de la littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- D’ALEMBERT, Jean le Rond, « De la liberté de la musique », in Diane Launey [éd.], *La querelle des bouffons*, Genève, Minkoff, 1973.
- DENIS, Maurice, « Définition du néo-traditionnisme », in *Théories, 1890-1910 : du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l’Occident, 1913.
- DUJARDIN, Édouard, *Le monologue intérieur*, édition présentée par Carmen Licari, Rome, Bulzoni Editore, coll. « Testi Francesi », 1977.
- HOMÈRE, *L’Odyssée*, traduit du grec ancien par Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999 [1955].
- MALLARMÉ, Stéphane, « Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893 », in *Correspondances*, édition établie par James Lloyd Austin et Henri Mondor, Paris, Gallimard (coll. « Blanche »), 1981, t. VI.
- NOVALIS, *Le brouillon général*, traduit de l’allemand et annoté par Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, 2000.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. II.
- — —, « Supercherries littéraires », *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1941.
- VORAGINE, Jacques de, *La légende dorée*, trad. du latin par Jean-Baptiste-Marie Roze, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2007.

b. Ouvrages généraux, dictionnaires, encyclopédies

- BRUNEL, Pierre [dir.], *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », 1994.
- LATHAM, Alison [dir.], *The Oxford Companion to Music*, éd. revue et augmentée, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- PICARD, Timothée [dir.] *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles et Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2010,
- ROOT, Deane [dir.], *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2019. [en ligne]
URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/>.

c. Multimédias

Duras :

Le cercle de minuit, entretien télévisé avec Michel Field émission diffusée le 14 octobre 1993 et réalisée par Gérard Daude.

Entretien radiophonique avec Jean-Christophe Marty, « Discothèques privées » sur France Culture, diffusé le 5 août 1991.

Entretien radiophonique avec Marianne Alphant, « Le bon plaisir de Marguerite Duras » sur France Culture, diffusé le 20 octobre 1984.

Gracq :

Julien Gracq, dans un entretien avec Jean Paget : *Les préférences de Julien Gracq*, INA Radio France, coll. « Les grandes heures », 1969.

Julien Gracq, dans un entretien radiophonique avec Jacques Charpier, *Le parler des poètes* : « La diction poétique selon Julien Gracq » sur France IV (R.T.F.), diffusé le 23 avril 1954.

« Julien Gracq 3/4 : Géographie et peinture », émission radiophonique avec Mathieu Garrigou-Lagrange, *La compagnie des auteurs*, diffusée sur France Culture le 7 mars 2018.

Simon :

« Les sentiers de la création », entretien télévisé avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, 22 septembre 1981.

